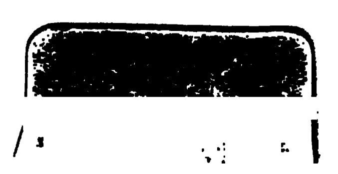


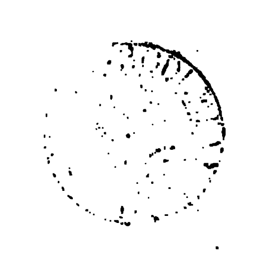














FRANZ KUGLER.

HANDBUCH

DER

KUNSTGESCHICHTE

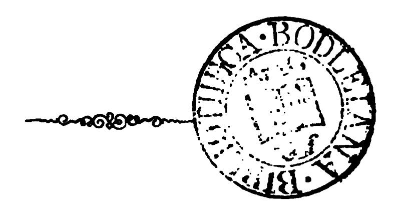
VON

FRANZ KUGLER.

DRITTE, GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.

ERSTER BAND.

Mit Illustrationen und dem Bildniss des Verfassers.



STUTTGART.
VERLAG VON EBNER & SEUBERT.
1856.

Druck der J. G. Sprandel'schen Officin in Stuttgart.

SEINER MAJESTÄT

DEM KÖNIGE

FRIEDRICH WILHELM DEM VIERTEN

VON PREUSSEN

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VON

DEM VERFASSER.

AUS DEM VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE.

Es scheint mir nothwendig, dem Buche, welches ich hiemit dem Publikum vorlege und dem ich gern, da es doch einen guten Theil meines Lebens mit sich führt, eine freundliche Aufnahme bereiten möchte, ein Paar einleitende Bemerkungen voranzuschicken.

Für's Erste über die Wahl des Titels. Er sagt zu wenig und sagt zu viel; aber ich habe hin und her gesonnen, ohne einen besseren, der ähnlich bequem zu handhaben wäre, auffinden zu können. Wir gebrauchen das Wort Kunstgeschichte im engeren und weiteren Sinne; in diesem, wenn wir die Geschichte der Musik und der Poesie dazu nehmen; in jenem, wenn wir nur von den räumlich bildenden Künsten (mit Einschluss der Architektur) sprechen. Das leztere ist in meinem Buche der Fall; und da das Wort ungleich mehr in seiner engeren Bedeutung als in seiner weiteren gebraucht wird, so glaubte auch ich immerhin der allgemeinen Sitte folgen zu dürfen.

Ungleich wichtiger jedoch, als den Titel, ist es, die Aufgabe, die ich in diesem Buche zu erfüllen strebte, zu rechtfertigen. Es ist der erste umfassendere Versuch in seiner Art, der hier dem Publikum entgegentritt; wenigstens glaube ich das, was früher über das Ganze der Kunstgeschichte geschrieben ist, unberüksichtigt lassen zu dürfen, ohne dass man mich des Hochmuths zeihen wird. Es muss somit wohl ein guter Grund vorhanden sein, wesshalb mir mit solcher Arbeit noch keine andre, vielleicht mehr berufene Feder zuvorgekommen ist. Und allerdings liegt dieser Grund klar genug zu Tage: — das Ganze unsrer Wissenschaft ist noch gar jung, es ist ein Reich, mit dessen Eroberung wir noch eben erst beschäftigt sind, dessen Thäler und Wälder wir noch erst zu lichten, dessen wüste Steppen wir noch urbar zu machen haben; da wird noch die mannigfaltigste Thätigkeit für das Einzelne erfordert, da ist es schwer, oft

fast unausführbar, ein behagliches geographisches Netz darüber zu legen und Provinzen, Bezirke, Kreise und Weichbilder mit saubern Farbenlinien von einander zu sondern. Dass ich dies dennoch gethan, oder zu thun versucht, — ich könnte sagen, dass ich mehrfach und dringend dazu aufgefordert wurde und dass ich Jahr und Tag habe verstreichen lassen, ehe ich es wagte, den freundlichen Aufforderungen, die vielleicht meine Kräfte überschätzten, nachzugeben; das wird indess den geneigten Leser wenig kümmern, er wird vielmehr nur nach den Gründen fragen, die mich zum Nachgeben veranlasst. Es sind die folgenden. Wenn wir auch noch viel, recht sehr viel in unsrer Wissenschaft zu thun haben, so liegt denn doch bereits eine so grosse Masse von Einzelheiten vor, dass für diese so viel Ordnung, als eben möglich ist, geschafft werden muss. Die allgemeine historische Wissenschaft (in deren Dienst wir jenes Reich zu erobern streben) stellt uns doch allmählig die sehr ernsthafte Frage, was eigentlich wir in diesen Jahren geschafft haben und welcher Gewinn ihr aus unsern Bemühungen erwachsen ist. Dann sind mancherlei Freunde da, die, zum eigenen Genuss, gern eine bequeme Anschauung von unserm Thun nnd Treiben haben möchten, und Jünger, die zu helfen gesonnen sind und denen wir die Wege zeigen sollen. Und nicht minder scheint es mir für uns selbst ein dringendes Erforderniss; wenn wir stets nur auf das Einzelne, das Nahliegende blicken, möchten wir leicht Gefahr laufen, den Sinn für die Ferne und Weite. die das Ganze umschliesst, abzustumpfen; wir möchten vergessen, dass das Einzelne seine vornehmste Bedeutung eben nur als ein Glied des Ganzen hat. Wir müssen somit Nähe und Ferne stets auf gleichmässige Weise im Auge behalten, wenn wir erfolgreich vorwärts schreiten wollen, wie das Blut zum Herzen einfliessen und vom Herzen ausfliessen muss, wenn das Leben sich gedeihlich entwickeln soll.

Ich gebe somit einstweilen ein Ganzes, wie die Mittel, welche mir zu Gebote standen, sich eben zum Ganzen vereinigen wollten. Was ich selbst erforscht, habe ich nach besten Kräften mit dem zu verschmelzen gesucht, was durch Andere geleistet worden ist. Die wichtigsten Quellen (die insgemein zugleich die besten Hülfsmittel zur weiteren Untersuchung der einzelnen Punkte darbieten) habe ich genannt, ohne jedoch für jedes fremde Wort die Autorität besonders anzuführen; das Buch würde dadurch unnöthig angewachsen sein; oft wäre es auch unmöglich gewesen, da ich es keineswegs von jedem einzelnen Gedanken mehr sagen kann, ob er mir oder einem Andern angehöre, und da ich auf manche interessante Forschung gewiss nur durch diesen oder jenen äusseren Anlass geführt worden bin. Ich maasse mir übrigens, wie aus dem Obigen wohl zur Genüge hervorgehen wird, nicht an, dass mein Buch für die Wissenschaft einen bleibenden Werth haben werde; ich habe eben nur ihren gegenwärtigen Betrieb, so gut es der heutige Zustand erlaubt, zu fördern gestrebt . . . .

Wie weit mir meine Aufgabe gelungen, das überlasse ich gern dem Ermessen derer, welche zum Urtheil berufen sind; mein Buch, die Fassung und

Anordnung desselben, der Ideengang, der sich darin ausspricht, die Art und Weise der Hindeutungen auf das Einzelne, Alles dies muss für sich selbst sprechen. Findet man das Buch brauchbar, so wird man demselben vielleicht auch die weiteren Mittheilungen im Gebiete der Kunstgeschichte, die von den bevorstehenden Jahren zu erwarten sind, einarbeiten können . . . .

Berlin, 22. October 1841.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Als ich das Vorstehende vor sechs Jahren schrieb, hatte es mir nöthig geschienen, das Unternehmen der Herausgabe eines Handbuches der Kunstgeschichte zu rechtfertigen. Eine weitere Rechtfertigung haben die Jahre gebracht, die zu einer neuen Auflage führten. Das Buch, wie misslich auch seine Abfassung sein mochte, ist einem vielseitigen Bedürfnisse entgegengekommen.

Freilich ist die Wissenschaft der Kunstgeschichte immer noch in steter Entwickelung begriffen. Die mannigfachsten neuen Beobachtungen und Entdeckungen sind auf Feldern, auf denen wir schon heimisch zu sein glaubten, gemacht worden; ganze Kunst-Epochen und Zustände, die uns zum Theil völlig fremd waren, sind in den Kreis der übrigen hineingetreten; an wissenschaftlicher Erörterung, für das Ganze wie für das Einzelne, liegen die verschiedenartigsten neuen Arbeiten vor. Ich hoffe indess, dass mein Buch, in seinem Bau und in seiner Gliederung, überall die geeigneten Stellen darbietet, um auch das Neue, soweit lezteres überhaupt seine Zwecke berührt, in sich aufzunehmen.

Die zum Theil sehr umfassenden Bereicherungen, welche hiedurch veranlasst wurden, unterscheiden die zweite Auflage von der ersten. Da ich an dieser Arbeit durch anderweitige Verhältnisse verhindert war, so hat mein Freund Jacob Burckhardt die Güte gehabt, ihre Durchführung zu übernehmen. Ich habe ihm, der kürzlich auch die Umarbeitung meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. vollendet hat, für diese Hingabe im Namen der Werke, denen sie gewidmet war, meinen herzlichen Dank zu sagen.

Berlin, 15. September 1847.

ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Die Zusätze, welche durch meinen Freund J. Burckhardt der zweiten Auflage des Handbuches eingestreut waren, hatten dasselbe etwa um ein Zehntel vermehrt; die unablässig fortschreitenden Arbeiten in den Gebieten der Kunstgeschichte erforderten, als der Angriff der vorliegenden dritten Auflage nöthig ward, neue Bereicherungen und mit diesen vielfache Umänderungen des Werkes. Indem ich mich selbst wiederum anschickte, die neue Bearbeitung vorzunehmen, empfand ich, dass zugleich mein eigner Standpunkt, für die Auffassung der künstlerischen Dinge und ihrer historischen Entwickelung, seit jenen Jahren, in denen ich die erste Auflage schrieb, ein in vielfacher Beziehung anderer und, wie ich hoffe, ein festerer, tiefer das Wesen dieser Dinge erfassend, geworden war. Es kam noch ein Umstand hinzu, welcher auf die Bearbeitung der neuen Auflage von Einfluss war.

Die Abschnitte über die Architektur waren bisher, zum grossen Theile wenigstens, mit einer überwiegenden Sorge für das Einzelne behandelt worden; in demselben Sinne fortgeführt, mussten gerade bei ihnen, durch die Fülle der neueren baugeschichtlichen Forschungen, sehr umfassende Zusätze nöthig werden. Zugleich aber konnte es mir nicht entgehen, dass eine derartige Behandlung, bei den Grenzen, welche doch im Begriff des Handbuches lagen, schliesslich nicht befriedigen konnte, dass gerade die Rücksicht auf das Einzelne eine über jene Grenzen hinausgehende breitere Behandlung nöthig machen musste. Ich entschloss mich, diesem Uebelstande in andrer Weise zu begegnen. Langjährige Neigung zur Architekturgeschichte, die Aufsammlung vorbereitender Studien, die fortschreitende Einarbeitung dessen in diese Studien, was über die Einzelheiten des Faches in stets reicherer Folge erschienen war, gaben mir den Muth, die Abfassung einer selbständigen „Geschichte der Baukunst" zu unternehmen. Sie erscheint gleichzeitig mit der neuen Auflage des Handbuches.

Hiemit gewann ich für das letztere wesentliche Vortheile. Ich war im Stande, das Architektonische strenger zusammenzufassen, das Einzelne desselben (ohne zwar die nothwendige Rücksichtnahme darauf ausser Acht zu lassen) dem Gesammtergebnisse mehr unterzuordnen und, was vorzugsweise von Bedeutung ist, das Wechselverhältniss zwischen der Architektur und den bildenden Künsten seinen inneren Beziehungen nach tiefer und gründlicher zu Tage treten zu lassen. Eine durchgreifende Veränderung in der Anordnung war die Folge davon: — in der Geschichte der Baukunst durfte ich im Allgemeinen mehr den Gesetzen der lokalen Gruppirung folgen, welche für die

Eigenthümlichkeiten dieses Kunstfaches grossentheils von so überwiegender Bedeutung sind; im Handbuch liess sich statt dessen jene mehr periodische Gliederung der Hauptabschnitte, welche der allgemeinen geschichtlichen Anschauung entspricht, in den Vorgrund stellen.

Andere Abweichungen von der Anordnung des Stoffes, welche früher maassgebend war, bedingten sich durch die, zum Theil so tiefgreifenden historischen Forschungen unsrer Tage, namentlich für die Frühepochen der Culturentwickelung, durch die Lichtstrahlen, welche von ihnen aus bis in seither sehr dunkle Kreise des künstlerischen Schaffens fortzuführen waren. In der Behandlung des Stoffes glaubte ich vor Allem auf Uebersichtlichkeit, auf Gleichmaass, soweit dasselbe nach den vorhandenen Mitteln überhaupt zu beschaffen war, auf scharfe Charakteristik im Allgemeinen und im Einzelnen, auf festen und gebundenen Ausdruck hinarbeiten zu müssen. Ich habe es hiedurch erreicht, den soviel vermehrten Stoff doch in den Grenzen eines Handbuches zusammenzuhalten. Ich darf es voraussetzen, dass die angestrebte Kürze der Fassung dem Studium des Buches kein Hemmniss bereiten, dass der Leser geneigt sein wird, den Gedankengang des Verfassers mit eigener Gedankenthätigkeit zu begleiten. Ich wage selbst zu hoffen, dass eine gewisse Gattung von Schriftstellern fortfahren wird, mein Werk — in der günstigen Meinung, dass es eben das schlicht Vernünftige bringe, — ohne Nennung des ursprünglichen Verfassers in bester Ruhe auszuschreiben. Es giebt nichts, was, in gewissem Betracht, dem Selbstbewusstsein des Autors mehr schmeicheln könnte.

So erscheint die dritte Auflage des Handbuches als ein wesentlich neues Werk. Vielleicht findet man, dass dasselbe seinem Ziele näher gerückt ist.

Durch die freundliche Fürsorge der Verlagshandlung ist die neue Auflage (wie auch die Geschichte der Baukunst) reich mit Illustrationen versehen, welche zur Veranschaulichung der Haupttypen der verschiedenen Epochen und Style der Kunst, nach Maassgabe des Erhaltenen, dienen sollen. Es sind hiezu die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt; Manches ist nach Photographieen, Andres nach den Originalen oder, bei Sculpturen, nach den Abgüssen von solchen gezeichnet. Die Illustrationen ergänzen sich im Uebrigen mit den Blättern des im gleichen Verlage erschienenen kunsthistorischen Atlasses, den „Denkmälern der Kunst“ etc., deren Herausgabe von A. Voit und H. Merz begonnen und von E. Guhl und J. Caspar fortgesezt wurde. Der Leser kann überall, neben den Illustrationen des Handbuches, nur auf den umfassenden Inhalt des Atlasses verwiesen werden.

Schon bei der ersten Auflage des Handbuches fühlte ich mich veranlasst, für vielfache Unterstützung und Förderung meiner Arbeit, die mir von den verschiedensten Seiten zu Theil geworden, meinen öffentlichen Dank auszusprechen. Ich muss dies auch jetzt, und in noch umfassenderer, noch innigerer Weise, thun. Meine Correspondenzen, oft in weite Ferne, über schwierige Fragen, über Dinge, welche eine mühsame Untersuchung erforderten,

haben sich überall des wohlwollendsten Entgegenkommens zu erfreuen gehabt; Reichliches ist mir unaufgefordert zugetragen worden, Manches selbst ohne Nennung des gütigen Gebers. Meine Arbeit verdankt solcher Geneigtheit einen wesentlichen Theil ihrer Fortschritte, mein persönliches Gefühl die freudige Genugthuung, im Wollen und Streben verstanden zu sein.

Berlin, 1. November 1855.

F. Kugler.

Es war unser Wunsch, den Freunden des Herrn Verfassers und seines Werkes ein Zeugniss unsrer Liebe zu diesem Werke vorzulegen. Der Maler Hr. Adolph Menzel in Berlin hat für uns das Bildniss des Herrn Verfassers gezeichnet und der Kupferstecher Hr. Prof. Eduard Mandel in Berlin hat dasselbe auf unsre Veranlassung in Stahl gestochen. Wir hoffen, dass man dies von zwei so anerkannten Meistern herrührende kleine Kunstwerk gern an der Spitze des Handbuches sehen wird.

Die Verlagshandlung.

INHALT DES ERSTEN BANDES.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

Seite

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

V. DAS PELASGERTHUM.

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Seite

IX. DIE REICHE DER SASSANIDEN UND DER INDO-SKYTHEN.

X. DIE KUNST DER HINDU'S UND IHRE AUSLÄUFER.

Uebertragungen der indischen Kunst.

**

Seite

XI. DIE MUHAMMEDANISCHE KUNST
und die verwandten Gruppen orientalisch christlicher Kunst.

Berichtigungen.

S. 9, Z. 7 ist in einer Anzahl von Exemplaren Derselbe zu lesen, statt Dasselbe.
S. 208, Z. 25 steht der Gedankenstrich falsch. Es ist zu lesen: lebens, – vorzüglich schön eine.

I. VORSTUFEN KÜNSTLERISCHER GESTALTUNG.

Ursprung.

Die Urzustände des menschlichen Geschlechtes sind Zustände der Kindheit. Die Sorge des Denkens ist noch fern. Doch sind die Triebe thätig, durch welche das Geschlecht zum Schaffen angeregt wird. Das Bedürfniss des Lebens giebt Anlass zu mannigfachen Einrichtungen, die Freude am Leben zu buntem Schmuck. Die Gebilde der Natur, die der Mensch für seine Zwecke verwendet, die Eigenheiten des Stoffes, den er bearbeitet, die Lust zur Nachahmung von ergötzlichen Dingen, die er um sich erblickt, sind der Grund von allerlei Gestaltung. Aber zur Kunst führt dieses Schaffen nicht.

Dann kommt die Stunde, dass dem Menschen die geistigen Mächte des Lebens kund werden. Die Gottheit offenbart sich ihm, in innerer Stimme, im Gesicht der Träume, in den Wundern der Natur; das Wehen grosser Ereignisse rührt seine geistigen Sinne, leitet seine Ahnung zu den Quellen, aus denen sie geströmt, zu den künftigen Tagen, die in ihrem Gefolge sind; Genossen seines Daseins, von höherer Kraft erfüllt, setzen ihren Fuss auf die Häupter der Völker, und ihr Ende ruft die Schauer der Ehrfurcht wach. Das Ausserordentliche ist in das Leben des Menschen getreten: — er bereitet dem Gedächtnisse desselben, damit es bleibe, an der Stätte seiner Erscheinung ein festes Mal, — ein Denkmal. Er giebt dem Denkmal das Gepräge des Ausserordentlichen, unterschieden von dem, was die Natur im Kreislauf des Jahres hervorbringt, was das tägliche Dasein fordert.

Im Denkmal ist ein geistig Empfundenes durch ein sinnliches Mittel dargestellt. Dies ist der Begriff der Kunst. Das Denkmal ist ihr Beginn.

Das Denkmal ist Sinnbild jenes Ausserordentlichen, Sinnbild der Kraft, welche darin offenbar geworden; es gilt dem

jugendlichen Geschlechte als Träger dieser Kraft, als selbst von ihr erfüllt. Heilige Gebräuche ordnen sich zur Feier dessen, was der Inhalt des Denkmales ist. Ihre Ausführung wirkt auf die Gestaltung der Denkmalstätte, der Umgebung des Denkmales ein. Was das Bedürfniss und die Lust des Lebens an schaffender Thätigkeit hervorgerufen, tritt dann, je nach Zweck und Neigung, als ein Dienendes, ein Schmückendes hinzu.

Das nordeuropäische Alterthum.

Urdenkmäler.

Die ersten Denkmäler, welche errichtet wurden, waren naturgemäss von einfachster Beschaffenheit. Aufgethürmte Erdhügel, aufgerichtete Steinmassen bezeichneten die geweihte Stätte. Sie selbst hatten noch keine bestimmte Gestalt; aber das Fremdartige, Machtvolle ihrer Erscheinung war gleichwohl geeignet, im Gemüthe des Menschen die hehre Empfindung hervorzurufen, welche der Bedeutung des Denkmales entsprach. In allen Theilen der Erde haben sich solche Werke vorgefunden, Zeugnisse der gleichartigen Grundanlage, mit welcher die Geschlechter der Menschen in allen Zonen und zu allen Zeiten dem erwachenden geistigen Bedürfnisse Gestalt gaben.

Der grösste Reichthum dieser urthümlichen Denkmäler findet sich im Norden, auch im Westen Europa's, in den Sitzen der keltischen und der nordgermanischen Volksstämme.[1] Hier erscheint auch die mannigfaltigste, zu einer eigenthümlichen Entwickelung dieser primitiven Stufe durchgeführte Behandlung. Wenn in anderen Ländern nicht allzu Vieles der Art, und namentlich nicht von denjenigen dieser Denkmäler, welche das einfache System zu reicheren Combinationen durchgebildet, untergegangen sein sollte, so wird angenommen werden müssen, dass jenen nordeuropäischen Stämmen ein strengeres Beharren an dem ursprünglichst Ergriffenen eigen war, und dass sie eben durch dies Beharren zu jenen bedeutenderen Consequenzen geführt wurden. Das Zeitalter, welchem diese alten Denkmäler des europäischen Nordens angehören, lässt sich mit irgend welcher Bestimmtheit nicht angeben. Wir wissen nur, dass Kelten und Germanen in der späteren Zeit des letzten Jahrtausends vor Chr. Geb. mit den südlichen Cultur-

[1] F. J. Mone, Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa. — De Caumont, Cours d'antiquités monumentales. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst (Celtische Denkmäler). — Leitfaden zur nordischen Alterthumskunde. — G. Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde. U. a. m. (In diesen Werken auch die, zum Theil sehr ausgedehnte Literatur über die nordischen Denkmäler.)

völkern in Berührung kamen, und wir haben in keiner Weise eine Berechtigung, die Denkmäler den Urzeiten des menschlichen Geschlechtes überhaupt zuzuschreiben. Aber weil sie die umfassendste Anschauung des vollkommen urthümlichen Standpunktes künstlerischer Bestrebung gewähren, sind sie vorzugsweise geeignet, die grosse Reihenfolge der künstlerischen Entwickelungen zu eröffnen. Bei weitem die bedeutungsvolleren dieser Denkmäler gehören den keltischen Völkern an; sie finden sich somit insbesondere in denjenigen Landstrichen, in welchen das keltische Element sich am kräftigsten gegen das andringende Römerthum behauptete, in dem alten Armorika (der Bretagne und den nächstgelegenen Landstrichen Frankreichs) und auf den britischen Inseln.

Folgendes sind die Hauptgattungen dieser Denkmäler:

Der Hügel (Tumulus), der in halbkugelförmiger, in mehr gedrückter, in langgestreckter, oder in hoher, glockenförmiger Gestalt erscheint, in minder auffälligen Maassen oder in kolossalen Dimensionen, welche sich — wie bei dem Hügel von Silbury in England (in Wiltshire bei dem Dorfe Kennet) — bis zu einer Höhe von nahe an 200 Fuss erheben. Er dient zumeist als Grabstätte; aber seine emporragende Erscheinung deutet darauf hin, dass er vor Allem dem verherrlichenden Gedächtniss Solcher, die Grosses gewirkt, errichtet war. Das Innere birgt häufig Grabkammern, die von mächtigen Steinblöcken zusammengefügt sind, zuweilen ausgedehnte Gänge, welche hiemit verbunden waren, zuweilen eine Anzahl solcher Kammern. In technischem Belange ist zu bemerken, dass die Bedeckung dieser Kammern gelegentlich, statt aus grossen Platten, welche auf beiden Seiten gestützt werden, aus übereinander vorkragenden Steinen gebildet wird, in jener urthümlichen Weise der Wölbung, welche sich bei allen Völkern der Erde auf den ersten Stufen baulicher Entwickelung findet. — Die Hügel stehen einzeln oder zu Gruppen vereinigt; auch finden sich Beispiele von Doppelhügeln (zwei zusammenhängenden), die in charakteristischer Weise das verbundene Gedächtniss zweier in ihren Thaten Verbundenen zur Erscheinung bringen. — In einzelnen Fällen ist der Fuss des Hügels durch einen regelmässig geführten Graben, auch durch eine Art von Terrasse umgrenzt; in andern Fällen ist er mit einem Kreise aufgerichteter Steine umgeben, auch wohl sein Gipfel durch besondere Steine ausgezeichnet. — Die Mehrzahl der Hügel ist einfach aus Erde aufgeschüttet. Nicht selten jedoch bestehen sie aus aufgehäuften Steinen. Die Hügel der letzteren Art heissen bei den Kelten Galgal, bei den Briten Cairn.

Der einfache Steinpfeiler, — Menhir oder Peulvan bei den Kelten, Bautastein bei den Skandinaviern. Ein Stein von länglicher Dimension, roh, wie er aus dem Bruche kam, senkrecht aufgerichtet, von geringerem und grösserem, mehrfach wiederum von sehr kolossalem Maasse. Der grösste dieser Art

ist der Menhir von Locmariaker in der Bretagne, der, über 60 Fuss lang, gegenwärtig zerbrochen am Eingange des Ortes liegt.

Verbundene Steine: — 1) Lichaven (keltisch), aus zwei aufrecht stehenden Pfeilern bestehend, über denen ein dritter liegt, einem Thore vergleichbar. — 2) Dolmen (keltisch), aus einer Anzahl aufgerichteter Steine bestehend, welche eine Felsplatte, oft von riesiger Ausdehnung, tragen; theils der Art, dass jene Steine pfeilerähnlich getrennt stehen, wie bei der sogenannten Table des marchands zu Locmariaker, deren Platte 26 Fuss lang, 12 F. breit und 3 F. dick ist; theils so, dass die tragenden Steine die Seiten eines geschlossenen Raumes bilden. Diese heissen bei den Briten Kist-Vaen (Steinkasten). — 3) Bedeckte Gänge, Feengrotten (so bei den Franzosen), Dolmen der letztgenannten Art von längerer Ausdehnung, im Inneren gelegentlich in mehrere Räume getheilt; zum Theil wiederum durch das kolossale Gewicht der Decksteine ausgezeichnet, wie bei den merkwürdigen Grotten, die sich in der Nähe von Saumur, Tours und Essé (bei Rennes) befinden. — 4) Wagsteine (Pierres branlantes, Rockingstones, Rokkestene), Felsblöcke, auf anderen der Art aufliegend, dass sie durch mässige Kraft in eine schwankende Bewegung gesetzt werden können; Zeugnisse eigenthümlicher Cultus-Mysterien, — häufig indess nur die Ergebnisse von Naturrevolutionen, durch welche die Steine jene auffällige Lage empfangen hatten. — U. a. m.

Steinsetzungen: — 1) Steinreihen und Steingassen, Reihen von Menhir's, die oft in bedeutender Ausdehnung hinlaufen, zum Theil ihrer zwei in paralleler Richtung, zum Theil sich kreuzend oder in andern Grundformen. — 2) Steinkreise, Cromlech's (kelt.), Menhir's oder andere Steinblöcke, welche einen Raum von mehr oder weniger bestimmter Kreisform umschliessen, zuweilen mit Gräben oder Umwallungen versehen, auch mit Steingassen verbunden, häufig mit einem grösseren Block, einem Dolmen oder einem ausgezeichneten Menhir in der Mitte. — 3) Schiffsetzungen, vorzugsweise nur Schweden angehörig; aufgerichtete Steine, welche den Bord eines Schiffes, zum Theil auch die von einer Seite zur andern laufenden Ruderbänke zu bezeichnen scheinen, und höher ragende Menhir's an der Stelle der Masten. — U. a. m.

Aus solchen Elementen bilden sich einzelne Denkmäler von sehr reicher Gliederung. Zu Carnac in der Bretagne (Depart. Morbihan, unfern von Auray) ist ein ausgedehntes Feld mit einer Menge von Steingassen, auch den Resten von Steinkreisen angefüllt. Bei den vielfachen Zerstörungen der Anlage, welche ihren eigentlichen Plan nicht mehr klar erkennen lassen, zählt man noch etwa 1200 Steine, kleine und grössere Menhirs bis zu 22 F. Höhe und einzelne sehr kolossale Blöcke. — In England war das grosse Denkmal von Abury (in Wiltshire) eigenthümlich

ausgezeichnet: ein grosser Steinkreis von 1600 F. Durchmesser; in diesem zwei Doppelkreise mit einzeln stehenden Menhirs; dann Steingassen, die von dem grossen Kreise ausgehend zu andern Cromlechs führten. Hievon sind gegenwärtig nur noch geringe Reste vorhanden. — Nicht so ausgedehnt, aber noch ungleich merkwürdiger ist das, in ansehnlicheren Resten erhaltene Denkmal, welches sich gleichfalls in Wiltshire, nördlich von Salisbury, befindet und den Namen Stonehenge (Hängestein, — ursprünglich Choir Gaur oder Côr Gawr, — grosser Kreis, grosser Tempel) führt. Hier erscheint auch bereits der Beginn einer ge-



Stonehenge im achtzehnten Jahrhundert.

setzmässigeren Bearbeitung der Steine zu einer zwar noch rohen, länglich viereckigen Pfeilerform, und zugleich eine mehr durchgreifende Verbindung derselben. 30 Pfeiler von etwa 16 F. Höhe (die Maasse werden verschieden angegeben) umschlossen einen Kreis von 108 F. Durchmesser; über ihnen lagen, durch Zapfen festgehalten, horizontale Querbalken. Ein zweiter, innerer Kreis hatte 40 kleinere Pfeiler. Dann ragten, weiter nach innen den Raum einschliessend, 10 starke Pfeiler von 22 F. Höhe empor, je zwei und zwei durch einen Steinbalken verbunden. Endlich war zu-innerst ein Kreis von 30 kleinen Pfeilern und in diesem ein mächtiger einzelstehender Block.

Es sind naturgemäss die allgemeinsten Begriffe und Empfindungen, welche bei diesen primitiven Denkmälern zur Verbildlichung gelangen. Der Tumulus, der Menhir drücken, nächst dem Ungewöhnlichen, dem Ausserordentlichen, nur das Allgemeinste von ruhiger Erhabenheit, von kühnem Emporragen aus. Die Vereinigung und Verbindung der Steine führt Begriff, Empfindung, Anschauung weiter: — stützende Kraft, auch gegen die gewaltigste Last, unverrückbarer Abschluss, rhythmische Umgränzung (wie roh immerhin durch die wechselnde Folge der Steine bezeichnet), mannigfach gegliedertes Verhältniss (wie roh immerhin in den Mitteln der Combination) machen sich auf energische Weise bemerklich. So allgemein diese räumlichen Beziehungen sind, so sind sie doch festgestellt, doch zur feierlich entschiedenen Wirkung ausgeprägt. Der Cultus, der sich mit

diesen Denkmalstätten verband und dessen reichere Gliederung durch die letzterwähnten Denkmäler vorgezeichnet erscheint, musste in ihnen doch eine bedeutungsvolle Grundlage gewinnen. Selbst die Voraussetzung erscheint nicht zu kühn, dass die ahnende Empfindung der jugendlichen Geschlechter unter dem Bilde dieses Allgemeinsten auch das individuell Gesonderte mit inbegriffen habe, dass in diesen gewissermaassen embryonischen Gebilden vereint liegt, was sich später als architektonische Gesammt- und Einzelform und als bildnerisches Werk lösen sollte, und dass z. B. das stolze Emporragen des einzelnen Menhirs (wo derselbe ein persönliches Denkmal war) nicht bloss an das Dasein eines Helden, eines Vergötterten überhaupt erinnern, sondern ihn selbst in seiner körperlichen Erscheinung der Phantasie des Beschauers vorführen sollte. — Sehr eigenthümlich sind jene Schiffsetzungen der schwedischen Küsten, die eine, zwar noch völlig unbehülfliche, doch ebenso bestimmte Nachbildung der einzelnen Lebenserscheinung enthalten. Sie scheinen zu den jüngsten dieser Denkmäler zu gehören und verdanken ohne Zweifel, mögen sie Grabstätten oder Siegesdenkmale sein, der Meeresherrschaft der Wikinger ihre Entstehung.

Jüngeres im nordeuropäischen Alterthum.

In der Spätzeit des nordeuropäischen Alterthums, namentlich der Völker germanischen Stammes, als das Christenthum bei diesen eingeführt ward, werden nicht selten Tempel und Bilder der Götter erwähnt. Erhalten ist hievon nichts, wenn wir etwa von kleinen Idolen absehen, die — sofern sie überhaupt ächt — unter dem Einfluss einer auswärtigen, höher entwickelten Kunstweise (der römischen) entstanden zu sein scheinen. Der gänzliche Mangel an namhaften Resten lässt auf eine nicht-monumentale Beschaffenheit jener Werke schliessen; das Wenige, was aus den alten Berichten zu entnehmen ist, stimmt hiemit überein. Das Tempelgebäude scheint, ohne selbständig künstlerische Durchbildung, nach dem Vorbilde des Bedürfnissbaues, welchen das tägliche Leben erforderte, eingerichtet und nur gelegentlich durch glänzendere Ausstattung von diesem unterschieden gewesen zu sein. So prangte der Tempel von Upsala angeblich durch goldenen Schmuck und war von einer goldenen Kette umgeben. [1] Die Tempel der pommerschen Wenden [2] (die mehr denen des skandinavischen Nordens als den Cultusstätten der slavischen Stammverwandten im ferneren Osten entsprochen zu haben scheinen)

[1] Adam von Bremen, IV, 26. Er nennt den Tempel (den er übrigens nicht selbst gesehen hatte) „ganz von Golde gebauet." — [2] Vrgl. C. F. v. Rumohr, Sammlung für Kunst und Historie, I, 1. S. 23 ff. Barthold, Geschichte von Pommern, I, S. 541 ff.

zeichneten sich durch einen, in gewissem Betracht durchgebildeten Holzbau aus. Der Haupttempel zu Stettin war mit Schnitzwerk, welches figürliche Darstellungen enthielt und in lebhaften Farben erglänzte, geschmückt. An den Haupttempeln auf der Insel Rügen, zu Arkona und zu Karenz, waren die Wände aber nur durch prächtige Teppiche geschlossen. Die grösseren Götterbilder der Wenden bestanden ebenfalls aus Holz und waren zum Theil aus verschiedenen Hölzern kunstreich zusammengefügt. Für die Behandlung der künstlerischen Form, welche an diesen Bildwerken hervortreten mochte, fehlt es uns an aller bestimmten Anschauung.[1] — So wenig wir in diesen baulichen und bildnerischen Arbeiten eine weitere Entwickelungsstufe dessen, was in jenen urthümlichen Steindenkmälern des Nordens ausgeprägt war, finden können, ebenso wenig werden wir überhaupt, wie es scheint, veranlasst sein, ihnen eine charakteristische Bedeutung für den geschichtlichen Entwickelungsgang der Kunst zuzuschreiben.

Andres indess hat in solchem Betracht doch auf Beachtung Anspruch. Vornehmlich die Runensteine, welche der letzten Zeit der altnationalen Blüthe des skandinavischen Nordens angehören: — aufgerichtete Steine, auf deren Vorderfläche Inschriften (in den Runencharakteren) eingegraben sind, welche auf eingeritzten, durcheinander geschlungenen Bändern hinlaufen, die letzteren zumeist mit Kopf und Schwanz einer Schlange versehen. Es ist ein buntes Linienspiel, dessen kunstreiche Windungen das Räthsel des geschriebenen Wortes doppelt geheimnissvoll erscheinen lassen und in jener Andeutung des Schlangenkörpers einen eigenthümlich phantastischen Zug gewinnen.


Runenstein.

Dann ist zu bemerken, dass die Geräthe und Gefässe aus der jüngeren Zeit des nordischen Alterthums, welche die Grabstätten bis auf unsere Tage bewahrt, allerdings einen lebendig fortgeschrittenen künstlerischen Formensinn bekunden, mochte derselbe vielleicht auch keine Gelegenheit mehr haben, sich bei Werken von grösserer monumentaler Bedeutung zu bethätigen und dadurch eine eigenthümliche Stufe künstlerischer Entwickelung zu begründen. Die alten Gräber, aus der Zeit der Steindenkmäler enthalten nur wenig einfaches Steingeräth und nur wenig rohe Urnen von Thon; in den jüngeren dagegen finden sich Geräthe sehr mannigfaltiger Art, aus verschiedenen Metallen gefertigt, und mehr oder weniger feine Thongefässe in übergrosser Anzahl. Diese Arbeiten

[1] Ueber das Swantevitbild zu Altenkirchen auf der Insel Rügen und dessen Verhältniss zu dem Bilde von Arkona s. meine kleinen Schriften zur Kunstgeschichte, I, S. 668.

zeigen nicht bloss ein geübtes Handwerk, sondern auch Geschmack, mannigfache Zier, die Gefässe in ihrem Profil nicht selten ein feines Gefühl für den elastischen Schwung der Linie. Dabei aber geht alles Einzelne in keiner Weise über die einfachste Stufe künstlerischer Ausstattung hinaus. Die Verzierungen, überall nur eingeritzt, sind ohne Ausnahme aus den einfachsten Elementen zusammengesetzt, aus geraden Streifen, Zikzaklinien oder mäanderartig gebrochenen, aus kleinen Kreisen, Wellenlinien, spiralförmigen Verschlingungen u. dergl. — Nachahmungen von organischen Gebilden der Natur kommen nur in höchst vereinzelten Beispielen und dabei nur in einfachst roher Andeutung vor.

Nord-Amerika und Südsee-Inseln.

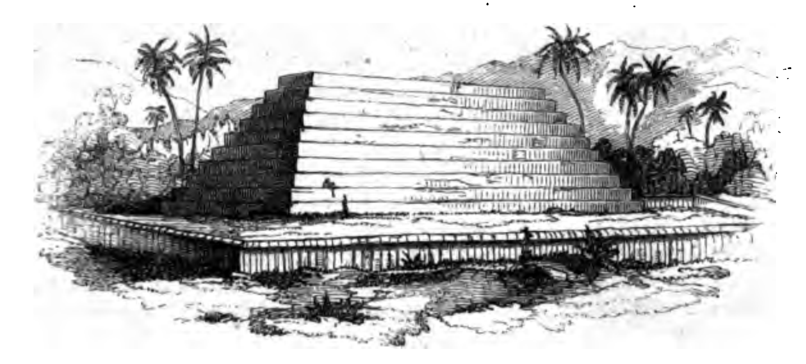
Die zweite Stufe künstlerischer Entwickelung kündigt sich an, wenn die Gestalt des Denkmales, im Ganzen und in seinen Theilen, eine bestimmte, gemessene, gesetzlich abgeschlossene wird, und wenn das Streben sich zeigt, neben den Formen, welche das allgemeine Gesetz des Raumes ausdrücken, auch die individuelle Erscheinung ihrem eigenthümlichen Bedingniss gemäss auszuprägen, d. i. wenn architektonische und bildnerische Kunst, jede in selbständiger Weise, sich zu entwickeln beginnen. Die uns bekannten Denkmäler dieser zweiten Stufe gehören vorzugsweise den alten Völkern der westlichen Erdhälfte an.

Was sich an alten Denkmälern im nördlichen Amerika (im Gebiet der vereinigten Staaten) findet,[1] ist durchaus noch jener ersten, urthümlichen Stufe der künstlerischen Entwickelung zuzuzählen. Ausser bedeutenden Ausführungen, welche den Bedürfnisszwecken ihre Entstehung verdankten, — grossen Umwallungen von eigenthümlicher Anlage, — kommt hier besonders die schon besprochene Form jener aufgeworfenen Hügel in Betracht. Als Zeugniss eigenthümlicher Behandlung ist zu bemerken, dass einige dieser Hügel (bei St. Louis im Missouri-Staate und bei Point Creek) in grossen Absätzen emporsteigen, — eine Weise der Anlage, welche als rohes Vorbild der im Folgenden zu besprechenden Terrassenbauten gelten darf.

Wichtigere Zeugnisse für den beginnenden Fortschritt, vereinzelt zwar und zum Theil durch weite Entfernungen von einander getrennt, doch gleichartig in der künstlerischen Absicht, fanden sich auf den Inseln der Südsee,[2] als diese in neuerer Zeit von den Europäern besucht wurden. Neben Denkmälern wiederum noch urthümlichster Art, z. B. grossen Steinhaufen von pyramidalischer Form auf der Oster-Insel, zeigten sich hier Anlagen,

[1] J. D. von Braunschweig, über die Alt-Americanischen Denkmäler, S. 71 ff. — [2] Ebendaselbst, S. 96 ff.

deren strenger gesetzliche Form durch die Zusammenfügung regelmässig behauener Steine (grosser Korallenblöcke) erreicht war. Die heiligen Stätten, — die Morai's (Marae's), — waren durch Mauern solcher Steine eingefasst, und an der hinteren Seite erhob sich nicht selten eine höhere, pyramidal aufsteigende Mauermasse. Besonders ausgezeichnet war dieser pyramidale Bau auf einem, an der Südküste von Otaheiti belegenen Morai. Dasselbe hatte



Morai von Otaheiti.

eine länglich viereckige Gestalt, an der Basis eine Ausdehnung von 270 Fuss Länge und 94 F. Breite; er stieg in zehn Absätzen bis zu einer Höhe von etwa 56 F. empor; sein First war 180 F. lang und 6 F. breit. Das Material der Bekleidung waren Reihen regelmässig viereckiger Korallensteine und kleiner rundlicher Kiesel, ohne Mörtel oder ein sonstiges Bindungsmittel. [1] — Andre Anlagen verwandter Art fanden sich auf der Insel Tongatabu, unter dem Namen der Feiatuka's. Einer von diesen, 156 Fuss lang und 140 Fuss breit, erhob sich am Rande in vier mächtigen Stufen, welche letzteren aus Korallenblöcken, zum Theil von höchst kolossalen Dimensionen, gebildet waren. [2]

Kolossale Sculpturen von Stein entdeckte man auf der Oster-Insel, viereckige Pfeiler mit rohem, hermenartig aufgesetztem Kopfe; der grösste 14½ F. hoch. [3] Andre auf der Pitcairn-Insel. Auf den Morai's der Sandwich-Inseln fanden sich seltsame Idole, [4] — eine Art menschlicher Figuren von 3 — 8 F. Höhe, an denen die Körpertheile in roher Weise ausgedrückt sind und der Kopf ein Drittel, selbst die Hälfte des Ganzen einnimmt. Die Gesichtsbildung ist zum Theil arabeskenhaft monstros, nicht

[1] J. Wilson's Missions-Reise in das südliche stille Meer. (Magazin von merkwürdigen neuen Reisebeschreibungen, XXI, S. 324.) — [2] Ebenda, S. 395. Vergl. Dumont d'Urville, voyage de la Corvette l'Astrolabe, 1826 — 29, pl. 95, 101. — [3] La Pérouse, voyage autour du monde, II, p. 83 ff. Atlas, t. 11. — [4] Choris, voyage pitt. autour du monde.



Bildpfeiler auf der Oster-Insel.

ohne die Absicht, einen furchterregenden Eindruck hervorzubringen. Der Sinn für die Gestalt ist da; die geistige Bedeutung, welche erstrebt wird, nöthigt aber noch zu jener ungeheuerlichen Ausdehnung des Theiles, welcher der Sitz des Geistes ist, und das Ehrfurchtgebietende vermag sich noch mit keinen andern als mit gewaltsam phantastischen Mitteln geltend zu machen. Die Gesammthaltung dieser Bilder hat dabei etwas beinahe Possenhaftes, was auf individueller Neigung des Volkscharakters beruhen mag.

Die Gefässe und Geräthschaften der Südsee-Insulaner zeigen wiederum einen feinen Formensinn für Erfüllung des Zweckmässigen und eine Weise der Ornamentik, welche aus einfachsten Elementen die zierlichsten Formenspiele zu entwickeln weiss. [1]

Das Reich der Incas.

Die Denkmäler der alten Culturlande von Süd-Amerika, die des ehemaligen Incas-Reiches von Peru und den angrenzenden Districten, [2] lassen eine umfassende, aber noch in entschiedener Strenge gehaltene Durchbildung jener zweiten kunsthistorischen Stufe voraussetzen. Wenigstens erhellt der Umfang aus der Fülle von Resten der alten Cultur, die bis jetzt bekannt geworden, — die ausgeprägte künstlerische Eigenthümlichkeit aus den-

[1] Eigenthümlich merkwürdig sind die alterthümlichen architektonischen Reste auf der Insel Tinian, einer der Marianen-Inseln, — Doppelreihen starker viereckiger, pyramidalisch verjüngter Pfeiler, die an der Basis etwa 5 F. breit und gegen 13 F. hoch sind und die ein mächtiges, stark ausladendes Kapitäl, in der Form einer Halbkugel, deren platte Fläche nach oben gerichtet ist, tragen. Es ist indess zweifelhaft, ob diese Anlagen als primitive aufzufassen sind. Die Pfeilerstellungen erscheinen fast wie die Innentheile grösserer Gebäude, deren Aussentheile aus einem vergänglicheren Materiale ausgeführt sein mochten. Es können die Reste alt-buddhistischer Tempelanlagen sein, asiatischem Einflusse angehörig. (Vergl. u. a.: Weltgemälde-Gallerie. Oceanien, Bd. II, S. 78. Bl. 85.) — [2] J. D. von Braunschweig, a. a. O., S. 38 ff. M. E. de Rivero y J. D. de Tschudi, Antiguedades Peruanas (Hauptwerk). A. d'Orbigny, Voyage dans l'Amérique méridionale. (IV, l'homme américain, und Atlas, Antiquités.) Einiges auch bei A. von Humboldt, Vues des Cordillères, besonders t. 17 — 20, t. 24.

jenigen, bei denen es überhaupt auf Kunstform ankam. Das Reich der Incas wurde, wie angegeben wird, im 11ten oder 12ten Jahrhundert nach Chr. G. gegründet und endete mit der Eroberung des Landes durch die Spanier im 16ten Jahrhundert; einige dieser Denkmäler werden von Lokalforschern für älter gehalten als die Epoche der Gründung des Reiches.

Unter den baulichen Unternehmungen der alten Peruaner ist zunächst ein Blick auf die, für Zwecke des öffentlichen Nutzens aufgeführten Werke zu werfen. Hochberühmt war unter diesen die grosse Incas-Strasse, welche auf eine Ausdehnung von 250 geographischen Meilen das Reich durchzog, auf mächtigen Dämmen über die Abgründe schreitend und im Gebirg durch die Felsen gehauen, in bestimmten Entfernungen mit der Anlage von Karavanserais, Festungen und Tempeln versehen. Von dieser Strasse sind noch ansehnliche Theile übrig. Nicht minder merkwürdig sind die grossen Mauerumfassungen der alten Städte, an denen sich ebenfalls viele Reste, bedeutende namentlich zu Cuzco, der ehemaligen Residenz der Incas, erhalten haben. Diese Mauern sind fast durchgehend aus grossen polygonen Blöcken zusammengesetzt, der Art, dass bei aller Mannigfaltigkeit die Fugen stets genau zusammenpassen. Es ist vollständig die Bauweise, welche wir in Europa im pelasgischen Alterthum vorherrschend finden und welche von den Griechen die kyklopische genannt ward.

Von dem Künstlerischen der architektonischen Anlage sind bis jetzt nicht zahlreiche Beispiele bekannt. Charakteristisch erscheint in dem Bekannten, wie oben angedeutet, eine gewisse einfache Strenge der Behandlung, welche in manchen Elementen wiederum zugleich an die Keuschheit primitiv griechischer Formenbildung gemahnt. Von dem gefeierten Sonnentempel zu Cuzco, der sich durch unermesslichen Goldschmuck auszeichnete, ist nur der, in jener kyklopischen Bauweise ausgeführte Unterbau erhalten; bemerkenswerth ist an demselben ein starker, halbrund vorspringender und nach oben sich verjüngender Ausbau. Auf diesen Fundamenten erhebt sich gegenwärtig das Kloster S. Domingo. — Die Mauern des sogenannten Palastes des Manco-Capac, des mythischen Stifters des Incas-Reiches, zu Cuzco sind mit hohen Thüröffnungen, deren Seitenpfosten eine schräge Neigung haben, versehen. Auch anderwärts erscheint eben diese Thürform bei Palastresten; ohne Zweifel ist es das Motiv übereinander vorkragender Steine, welches dieser Form die Entstehung gegeben hat. — Die Trümmer des Palastes von Huánuco el viejo, unfern von Aguamiro, aus Höfen und mehrfach hintereinander laufenden Corridoren bestehend, enthalten in gleicher Axe eine Reihe von breiten Thüren dieser Art. Eben dort ist der hochterrassirte Unterbau einer ehemaligen Citadelle mit pyramidal geneigten Seitenflächen.

Sehr eigenthümlich und bedeutend sind die Denkmäler von Tiaguanaco, bei la Paz, unfern des Sees von Titicaca. Hier finden sich ausgedehnte Stellungen viereckiger Pfeiler (dem Princip nach an die Steingassen des keltischen Nordens erinnernd), und zwischen diesen einige monolithe Portale. Das grössere Portal ist 10 Fuss hoch und 13 F. breit. Es ist einfach viereckig, mit einer rechtwinklig gebildeten Thür durchbrochen und an der Vorderseite mit Fensternischen in zwei Geschossen versehen; einfache Gesimsbänder theilen die Façade und vertiefte Streifen umfassen die Thüre und die Nischen, in einer Weise der Anordnung, die in der That, bei aller Simplicität, etwas von griechischem Geschmack hat. Das Gefühl für gesetzliche Anordnung spricht sich in diesem Architekturstück auf so klare Weise aus, wie selten in den Beispielen der frühesten Entwickelungsstufen. An der Rückseite ist oberwärts ein breiter Fries mit einer Menge kleiner, symmetrisch vertheilter Reliefiguren. Ausserdem befinden sich ebendaselbst die Trümmer kolossaler Baustücke, in ähnlicher Behandlung wie jenes Thor, von denen man meint, dass sie einem unvollendet gebliebenen Bau angehören, und Reste kolossaler Statuen. Die letzteren haben ganz den Styl der Reliefs an dem Thor, d. h. eine künstlerische Fassung, welche die Individualform noch völlig in die strengen und starren Gesetze der architektonischen einschliesst und das Einzelne, vielleicht statt der noch unerreichbaren Belebung, in ein arabeskenhaft schematisches Spiel verwandelt. Auch hier übrigens, besonders bei den Reliefs, hat der Kopf der Gestalt ein völlig verhältnissloses Uebergewicht. Für die ersten Versuche bildnerischer Darstellung dürften diese Arbeiten eine vorzüglich ausgezeichnete Bedeutung haben.

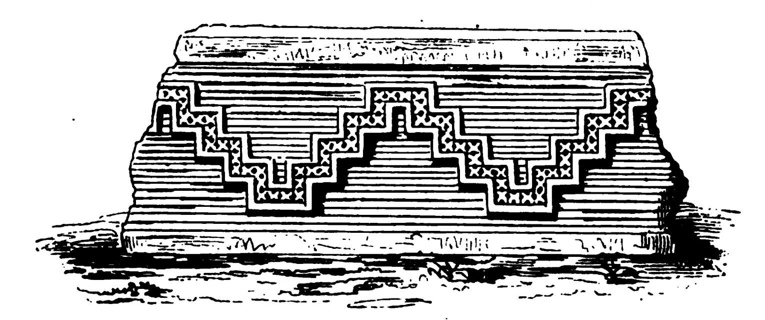


Kolossalkopf von Tiaguanaco.

Andre Denkmäler sind auf den Inseln des Titicaca-Sees. Auf der Insel Titicaca ein viereckiges Gebäude, welches man für einen kleinen Incas-Tempel hält, mit Thüren von jener schrägen Neigung der Seitenpfosten und einfach ansprechender Umfassung derselben. Auf der Insel Goati ein grösseres, doch mehr zerstörtes Gebäude, — ein langer, von Hallen und andern Räumlichkeiten umgebener Hofraum. Portale und Nischen sind rechtwinklig, an dem geraden Sturz jedoch mit einer Bekrönung, die in einfach geschmack-

voller Verzierung die Ueberwölbung durch vorkragende Steine nachzubilden scheint.

Höchst bedeutend endlich scheinen, in der Nähe von Truxillo, unter andern Trümmern zwei ansehnliche Palastreste zu sein, welche als die Paläste des Chimu-Canchu bezeichnet werden. Jeder von ihnen bildet einen grossen Complex von Baulichkeiten und Höfen, von mächtigen Mauern umgeben. Die an den Wänden einiger Säle enthaltenen Dekorationen erscheinen besonders bemerkenswerth, indem sie aus den einfachsten, reliefartig gebildeten Linearmustern bestehen, — aus regelmässig vertheilten



Von den Palästen des Chimu-Canchu.

kleinen viereckigen Vertiefungen, aus grösseren viereckigen Bändern oder aus solchen, die in gebrochenen Linien auf- und niedersteigen. Die einfache Strenge des schmückenden Elementes, die einen wohlgefällig klaren Eindruck hervorbringt, scheint auch hier für das Gesammtwesen der peruanischen Kunst bezeichnend zu sein.

Was ausser den schon angeführten Sculpturen sonst an Bildwerken erhalten ist, besteht aus roheren Idolen, theils aus edlen Metallen, theils aus Stein oder Thon gebildet. Zumeist zeigt sich hier eine noch sehr ungefüge Phantasie, welche nur die hervorstechendsten Theile der menschlichen Gestalt und diese noch erst in sehr embryonischen Missformen nachzubilden vermögend ist. Die Nachbildung einfacher Thierformen (von Vögeln und Fischen) an Gefässen und Geräthen erscheint minder entsetzensvoll. Die eigentliche Gefässform ist nicht selten wiederum sehr glücklich behandelt.

Mexico und Central-Amerika.

Allgemeines.

Der Strenge der peruanischen Denkmäler steht der Reichthum und die üppige Pracht derer gegenüber, welche der Blüthe

der alten mittel-amerikanischen Cultur, — der von Mexico mit Einschluss der angrenzenden central-amerikanischen Länder, angehören.[1] Jene zweite Stufe der kunsthistorischen Entwickelung zeigt sich hier in vorzüglich entschiedener Weise ausgeprägt. Doch ist mit dieser an sich einfachen Entschiedenheit zugleich ein mannigfach buntes Formenspiel verbunden, welches sich, bei noch mangelnden Mitteln zur organisch-gesetzlichen Gliederung, bis zur chaotischen Ueberfülle, selbst bis zu einer Willkür steigert, die von den wirren Träumen eines tollen Rausches wenig verschieden ist.

Das architektonische Element der mexikanischen Kunst beruht zunächst auf der schlichtesten und urthümlichen Monumentalform, deren unbestimmte und ungenaue Erscheinung hier (entschiedener und ungleich häufiger wiederkehrend als bei den eben besprochenen Denkmälerkreisen) in eine charakteristisch bestimmte und gemessene umgewandelt ist. Was früher der rohe Hügel war, hat hier die Gestalt der regelmässigen Pyramide angenommen; diese steigt zumeist in mehreren Absätzen empor; oberwärts ist sie abgeplattet. Sie ist der Mittelpunkt des religiösen Cultus, — ein kolossaler Altar, auf welchem den Göttern die Opfer dargebracht wurden. Treppen führen zu dem Gipfel empor, der in der Regel, wie es scheint, mit kapellenartigen Bauten geschmückt war. Der für diesen Altartempel eingeführte Name ist Teocalli. Die Anlage erweitert und verbreitet sich auch, der Art, dass ausgedehntere Baulichkeiten von einem pyramidalen Unterbau getragen werden; anderweit scheint selbst noch die Anlage gestreckter Terrassen, als Basis für Bauwerke, welche über den Boden des gewöhnlichen Lebens erhoben werden sollten, auf das Verhältniss der Pyramide zurückzudeuten. Zu den Seiten der Teocalli's finden sich Höfe und Paläste, ohne Zweifel für priesterliche Zwecke angeordnet, auch selbständige Palastbauten. Alle diese Gebäude, die ein Inneres umschliessen, sind wiederum von einfachster Anlage. Die urthümliche Technik, eine feste Bedeckung durch übereinander vorkragende Steine hervorzu-

[1] J. D. von Braunschweig, über die altamerikanischen Denkmäler. — Al. de Humboldt, Vues des Cordillères etc. — Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico (vornehmlich Bd. IV, in welchem u. a. die Monuments of New-Spain, by M. Dupaix. Diese auch in selbständigen Ausgaben.) — C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. — J. de Waldeck, Voyage pitt. et archéol. dans la province d'Yucatan. — J. L. Stephens, Incidents of travel in Central-America, Chiapas and Yucatan. 1842. — J. L. Stephens, Incidents of travel in Yucatan. 1843. (Dies vorzüglichst wichtige Werk deutsch von Meissner, Begebenheiten auf einer Reise in Yucatan etc.) — F. Catherwood, Views of ancient monuments in Central-America, Chiapas and Yucatan. (Sehr schöne und gediegene Ansichten.) — B. M. Norman, Rambles in Yucatan. — J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. (Mexikanische Denkmäler. Das Blatt dieses Werkes, welches die Unterschrift führt „Monument religieux à Uxmal", stellt nicht ein Denkmal von Uxmal, sondern das sog. Gebäude der Monjas zu Chichen vor.)

bringen (deren innere Kanten in gemeinsamer hochaufsteigender Schräge abgeglättet zu sein pflegen), hat zumeist nur die Anlage schmaler, langgestreckter Räume erstattet. Die äussere Dachung befolgt zuweilen jene Schräge (d. h. auch sie wiederum hat eine pyramidale Form), erscheint in den meisten Fällen aber als feste horizontal abgeglichene Masse. Nur die Thüren geben dabei zu einer räumlichen Gliederung Anlass; selten rücken sie so nahe zusammen, dass die Wandtheile zwischen ihnen zu Pfeilern werden; fast noch seltner sind einfache Rundsäulen angewandt. Gesimse theilen die äusseren Massen, bei den pyramidalen wie bei den übrigen Bauten; sie haben durchaus noch das einfachste Profil, als viereckige Bänder, rechtwinklig oder spitzwinklig vorspringend. Aber die Gesimse werden selbst zuweilen zur gewaltsamen Masse, oder sie schliessen Felder zwischen sich ein, die häufig mit den reichsten Verzierungen bedeckt sind. Die letzteren entwickeln aus der Combination einfachster Formen die mannigfaltigsten, gelegentlich im edelsten Geschmacke gebildeten Muster; oft aber tritt ein phantastisches Schnörkelwerk hinzu, welches, in mehr oder weniger gebundener Nachbildung natürlicher Erscheinungen, bis zum völlig Ungeheuerlichen und Monstrosen hinausgeht. Mehrfach auch führt die Nachahmung von Formen, welche sich im schlichten Bedürfnissbau (im Holzbau) ergeben hatten, zu eigenthümlichen Motiven für die architektonische Dekoration. Die eigentlich bildnerische Kunst findet hiebei gleichfalls ihre Stätte; sie liebt es nicht minder, ihren Gestalten einen ausschweifend phantastischen Zug zu geben. Alles war, wie sich aus vielfachen Spuren ergeben hat, durchaus mit bunten Farben ausgestattet; die Wandflächen im Inneren waren häufig mit eigentlichen Malereien bedeckt. Das Bildwerk diente zur näheren Bezeichnung der Bedeutung des einzelnen Monumentes. Es hatte sich zugleich zu einer förmlichen Bilderschrift entwickelt, welche ab und zu an den Monumenten erscheint, zugleich aber auch eine selbständige Literatur zur Folge hatte.

Das Dunkel der mexikanischen Geschichte ist noch wenig gelichtet. Die alten Ueberlieferungen lassen die Völker, welche das Land beherrschten, aus nördlicheren Gegenden Amerika's hereinziehen; sie berichten von mehrfach wiederholten Völkerzügen solcher Art, so dass die nachfolgenden die schon ansässigen Völker weiter gen Süden drängen, dass sich namentlich auch verschiedene Schichten der Bevölkerung übereinander legen mochten. Das älteste Volk, das der Tulteken, dem zugleich die Begründung der mexikanischen Cultur zugeschrieben wird, soll im 7ten Jahrhundert n. Chr. G., — das jüngste, das wilde Volk der Azteken, im 12ten Jahrhundert eingewandert sein. Die Azteken waren das Herrschervolk und die Zustände des Staates bereits entartet, als im 16ten Jahrhundert die Spanier Mexico eroberten. Gewisse Unterschiede in der Erscheinung der Denkmäler und

im künstlerischen Style derselben scheinen durch Unterschiede im Charakter jener Volksstämme bedingt zu sein: wir sind aber, nach unsern gegenwärtigen Kenntnissen des mexikanischen Alterthums und seiner Denkmäler, noch nicht im Stande, hienach irgendwie den besonderen historischen Gang der Gestaltung der dortigen Kunst näher zu bestimmen.

Architektonische Denkmäler.

Die Denkmäler, soviel davon überhaupt bis jetzt durchforscht und unsrer Kenntniss entgegengeführt ist, sind in sehr verschiedenartiger Beschaffenheit auf unsre Zeit gekommen. Wo nach der blutigen spanischen Eroberung neue Stätten des Lebens sich bereiteten, sind sie grösstentheils völlig zerstört, ist das wenige Erhaltene seines ursprünglichen Schmuckes völlig beraubt. Wo dagegen der Urwald sich über diese ausgestorbene Welt hinbreitete, da hat sich die alte Pracht der Denkmäler zum Theil in überraschender Reinheit erhalten. Aber freilich arbeitet die Uebergewalt der tropischen Vegetation, wenn auch etwas langsamer, doch nicht minder nachdrücklich, als es bei den übrigen die Wuth der Menschen gethan, an ihrer Zerstörung. — Die wichtigsten Denkmäler, von denen wir bis jetzt wissen, sind, von Nordwest gegen Südost fortschreitend, die folgenden.

1) Zumeist nordwärts, am Rio Gila, die Casas grandes (grossen Häuser), über die wir nur die unbestimmten Nachrichten älterer Reisenden besitzen. — Baulichkeiten, die sich auf den Umfang einer Quadratmeile ausdehnen sollen; das Hauptgebäude, in der Mitte der übrigen, ein Stufenbau, der an der Basis 566 F. lang und 419 F. breit sein soll.

2) In Zacatecas die Ruinen von La Quemada, bei Villa nueva. Reste einer ansehnlichen Stadt, besonders einer Anzahl von Tempelräumen, die mit Mauern umschlossen oder mit Priesterwohnungen umgeben sind und in deren Mitte sich die Pyramiden erheben. Die Dimensionen im Einzelnen nicht bedeutend. Im Inneren einiger Räume Reste von Säulenstellungen.

3) Im Thale von Mexico die beiden Teocalli's von Teotihuacan, der eine, mit dem Namen „Tonatiuh Ytzaqual“ (Haus der Sonne), an der Basis 645 F. breit, 171 F. hoch; der andre, „Meztli Ytzaqual“ (Haus des Mondes) von geringerer Dimension. Beide ursprünglich aus vier Absätzen bestehend, von denen aber die obersten, sowie auch die sonstigen äusseren Zierden, zerstört sind. Rings um beide Teocalli's mehrere Hundert kleiner, jetzt in Hügel umgewandelter Pyramiden (Grabdenkmäler?), von etwa 30 F. Höhe. Bei der Ankunft der Spanier schrieben die Eingebornen diese Bauten den Tulteken zu. — Andre Pyramiden im District von Cuernavaca; die bedeutendste von diesen, — einer

der merkwürdigsten Teocalli's, von denen wir wissen, — die von Xochicalco. Sie erhob sich auf einem terrassirten Hügel von kegelförmiger Gestalt und bestand selbst aus fünf Absätzen, überall auf das Reichste mit Bildwerk und Ornamenten bedeckt. Doch ist davon nur der unterste Absatz erhalten. Das Material ist ein, zum Theil in kolossalen Blöcken bearbeiteter Porphyr.

4) In Puebla das grosse Monument von Cholula, das wiederum zu den ältesten Denkmälern des Landes gezählt wird; ein in vier Terrassen emporsteigender Bau, an der Basis 1350 F. breit, 166 F. hoch; das obere Plateau, auf dem sich ohne Zweifel mannigfache Baulichkeiten erhoben, von bedeutender Ausdehnung.

5) In Vera Cruz mehrere Teocalli's von eigenthümlicher Beschaffenheit. Vor allen merkwürdig, namentlich auch durch die rhythmische Klarheit des Eindruckes, die Pyramide von Papantla, welche bei den Eingebornen den Namen „Taxin" führt. Sie steigt in sechs Absätzen empor, die durch breite spitzwinklige Gesimse gekrönt und mit viereckigen Kassetten geschmückt sind. Eine mächtige Doppeltreppe führt auf das obere Plateau, auf welchem sich die Reste des Kapellenbaues erheben. Die Breite der Basis misst 120 F., die Höhe des Ganzen 85 F. Zahlreiche Ruinen umher deuten auf das ehemalige Vorhandensein einer grossen Stadt. Unfern von dort, bei Mapilca, sind ebenfalls ansehnliche Ruinen, auch mit Pyramiden-Resten. — Die Teocalli's von Tusapan und von Guatusco sind durch die Kapellen



Teocalli von Guatusco.

auf ihren Gipfeln ausgezeichnet; die der letzteren in drei sich verjüngenden Absätzen von einem seltsam geschweiften, concaven Profil.

6) In **Oaxaca** wiederum mannigfache Bauten von pyramidaler Anlage, namentlich zu **Tehuantepec**. Hier zeichnet sich ein sehr kolossales Monument aus, welches in acht Absätzen emporsteigt und auf dem grossen oberen Plateau verschiedene Baulichkeiten enthält. Man ist der Ansicht, dass dasselbe nicht bloss für religiöse, sondern auch für kriegerische Zwecke aufgeführt worden sei. — Sehr merkwürdig sind die Palastbauten von **Mitla**. Der eigentliche Name ist „Miguitlan" und bedeutet einen „Ort der Trauer"; nach alter Tradition ist dieser Ort ein fürstliches Grablokal; die Paläste werden für eine fürstliche Trauerresidenz gehalten. Es sind mehrere Gebäudegruppen. Je vier lang gestreckte Gebäude, auf vorspringendem Unterbau stehend, schliessen mehr oder weniger ausgedehnte Höfe ein; Treppenstufen führen zu den Eingängen empor, deren stets drei, durch je zwei Pfeiler gesondert, nebeneinander liegen. Die Dekoration der Façaden ist völlig eigenthümlich; die Gesimsglieder, von schräg spitzwinkliger Form, sind riesig angewachsen, der Art, dass sie sich an den Ecken der Gebäude fast über die ganze Fläche desselben hindrängen; doch sind in ihnen wiederum grosse längliche Vertiefungen bis auf die Verticalfläche der Wand angebracht und diese mit reichstem musivischem Schmucke ausgefüllt, welcher die mannigfaltigsten und zum Theil sehr geschmackvolle Combinationen des geradlinigen Ornamentes enthält. Dieselbe Verzierung findet sich auch an den Pfeilern. Es ist etwas Ungeheuerliches in dieser Weise architektonischer Anordnung, und dennoch ist eine gewisse Macht und Strenge darin, die den Eindruck ernster Feierlichkeit nicht verfehlt. In einigen Sälen haben sich Säulenstellungen gefunden, Porphyrsäulen von 15 F. Höhe (ohne Kapitäl und Basis), welche die fehlende, vermuthlich aus Holz gebildete Decke trugen. Die Gräber von Mitla, zum Theil unter den Palästen, zum Theil in der Nähe derselben, sind unterirdische Gemächer, deren einzelne eine beträchtliche Ausdehnung haben. Ihre Wände enthalten denselben musivischen Schmuck wie die Façaden der Paläste.

7) In **Chiapa** die merkwürdigen, durch ihren eigenthümlichen Charakter nicht minder ausgezeichneten Ruinen von **Palenque**, welche von den Bewohnern der Gegend als die „Casas de piedras" (Steinhäuser) bezeichnet werden. Es sind mannigfache pyramidale Anlagen, mit mehr oder weniger ausgedehnten Baulichkeiten auf ihrer oberen Fläche. Die ansehnlichste dieser Anlagen hat einen pyramidalen Unterbau von 310 F. Länge, 260 F. Breite, 40 F. Höhe, — der Gebäude-Complex auf denselben 228 F. Länge, 180 F. Breite und 25 F. Höhe. Der letztere, aus bedeckten Räumen und offenen Höfen bestehend, ist am äusseren Rande von einem offenen Corridor mit breiten viereckigen Pfeilern umgeben; auch im Inneren öffnen sich die Hauptgebäude durch Pfeilerstellungen nach den Höfen, über hohen Fundamen-

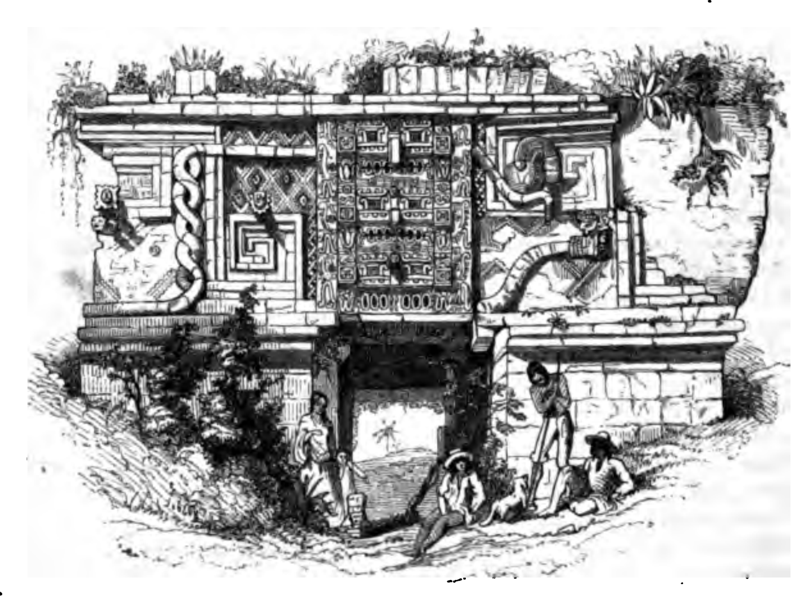
ten, zu denen besondere Treppen emporführen. Die Bedeckung der Räume hat jene Form des hohen Dreiecks, welche aus übereinander vorkragenden Steinen entsteht; ihr entspricht die äussere pyramidale Bedachung, welche durch weitausladende Gesimse, gelegentlich durch gebrochene Winkel (d. h. durch eine mansardenartige Form), auch durch gallerie-ähnliche Oberbauten ein eigen auffälliges Gepräge gewinnt. Aus der Mitte steigt ein Thurm empor, der sich in fünf Hauptgeschossen und ebensoviel Zwischengeschossen, welche durch einfache Gesimse getrennt werden, nach oben verjüngt. Im Uebrigen ist die architektonische Ausbildung völlig einfach gehalten; um so reicher aber ist der, an allen Theilen befindliche und zumeist aus einer Stuccomasse aufgelegte bildnerische und barock-ornamentistische Schmuck, der sich durch die speciellsten stylistischen Eigenthümlichkeiten auszeichnet. Die andern Anlagen von Palenque zeigen durchaus dieselbe Behandlung. — Ebenso trägt ein Monument in dem unfern belegenen Ocosingo völlig dasselbe Gepräge.

8) In Yucatan hat sich bis jetzt bei Weitem die grösste Fülle von Denkmälern, und ein erheblicher Theil derselben in einem mehr oder weniger erhaltenen Zustande, vorgefunden. Aus ihnen gewinnen wir ein vorzugsweise anschauliches Bild der künstlerischen Entwickelung. Im Allgemeinen ist ihre Anordnung die oben bezeichnete; Teocalli-Pyramiden und Palastbauten reihen sich auch hier aneinander. Als charakteristisch besondre Eigenthümlichkeiten der Monumente der Halbinsel sind die folgenden hervorzuheben. Bedeckung der Räume in der Form jenes hohlen Dreieckes, welches durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird, neben horizontaler Bedachung im Aeusseren. Hiernach eine horizontale Theilung der Façade, insgemein zwei ungefähr gleiche Hälften, deren untere der eigentlich tragenden Wand (mit. den Thüren), die obere jenem Bedeckungssystem entspricht; die letztere reich dekorirt (selten auch die untere Hälfte), wodurch ein zwar schwerer, oft aber doch ein in seiner Art majestätischer Eindruck hervorgebracht wird. Grosse Portale, in den Gebäuden und auch freistehend (ob letzteres aber ursprünglich?), deren Bedeckung wiederum durch das Princip der vorkragenden Steine, mit horizontalem Abschluss oberwärts, gebildet wird und die hiedurch ebenfalls eine eigenthümlich erhabene Wirkung hervorbringen. Bauanlagen, die mehrgeschossig in verschiedenen Absätzen emporsteigen, der Art jedoch, dass der Kern des Gebäudes massiv ist und nur die vortretenden Absätze innere Räume enthalten. Häufige Anwendung einer Dekoration, deren Motive aus der Nachahmung des Holzbaues entnommen sind, der Art namentlich, dass Rundstämme senkrecht nebeneinander gereiht erscheinen, auch die offenen Zugänge mehrfach mit freistehenden Rundsäulen, welche eine Deckplatte tragen, versehen sind. Wobei schliesslich noch zu bemerken, dass die Oberschwelle der

Thüröffnungen nicht ganz selten durch starke Balken eines wirklichen festen Holzes gebildet wird.

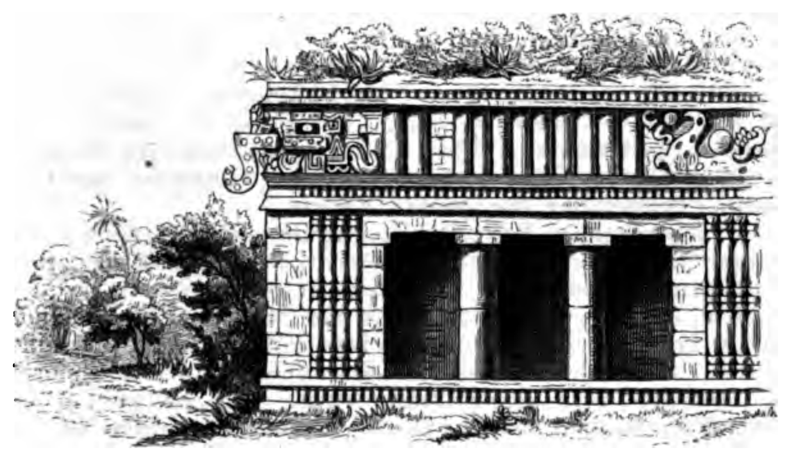
Auch der yucatanischen Cultur, wie sich dieselbe in der eben bezeichneten Weise ausgeprägt hatte, scheint eine ältere, urthümliche vorausgegangen zu sein. Darauf deuten wenigstens die kolossalen rohen Steindenkmäler, von pfeilerartiger und andrer Form, denen des europäischen Nordens entsprechend, welche sich in Mitten der ausgedehnten Trümmer späterer Zeit bei der Hacienda Sijoh, an der Westküste des Landes (südwestlich von Merida) vorgefunden haben. — Die grosse Masse der glänzenden Denkmäler findet sich im Inneren des Landes; die Mehrzahl, soviel deren bis jetzt überhaupt bekannt geworden, südlich von Merida, namentlich im Süden der Gebirgskette, welche hier das Land durchstreicht. Die folgenden, die nach dem Namen der in ihrer Nähe belegenen Gehöfte oder Dörfer bezeichnet werden, sind die vorzüglichst wichtigen.

Zu Uxmal mehrere Teocalli's, Gebäude-Complexe und einzelnstehende Gebäude mit grossen Terrassen-Anlagen. Grosser Reichthum des Ornaments an dem Obertheil der Façaden, und hierin die erdenklich feinste und edelste Ausbildung einfacher Linearmotive, zur Seite einer sehr barocken Ausbildung solcher Elemente, die einen mehr bildnerischen Charakter tragen. Seltsame Formen, in architektonischer Strenge und in eigenwilligen Schnörkeln gebildet, reihen sich aneinander, wenig verständlich



Von der Casa de las Monjas zu Uxmal.

bei näherer Betrachtung, aus der Ferne aber sich zu dem phantastischen Grauenbilde eines Kopfes gestaltend, dessen Nase in gekrümmtem Schwunge aus der Fläche hervorschiesst. Ungeheure Schlangen, in regelmässigen Abständen sich durchschlingend, ziehen sich (an den Gebäuden, welche den Namen der „Casa de las Monjas“, des „Nonnenhauses“, führen) über die Fläche hin. Einige Gebäude sind in der Dekoration einfacher. Die sogenannte „Casa de las Tortugas“, das „Schildkrötenhaus“, ist durch ein glückliches Verhältniss und die schöne Klarheit des Eindruckes ausgezeichnet; der minder hohe Obertheil der Façade ist schlicht blockhausartig behandelt und das Kranzgesims über demselben, in bestimmten Abständen, mit den Figuren von Schildkröten geschmückt. — Zu Kabah ebenfalls zahlreiche bauliche Denkmäler. Eins derselben in seiner Aussenfläche ganz und gar mit der Dekoration jener seltsam monstrosen Köpfe bedeckt und die Masse der letzteren nur durch die hindurchlaufenden Horizontalgesimse (diese wieder mit geschmackvollstem Linearornament) getrennt. Andre der dortigen Gebäude mit entschiedener Aufnahme der aus dem Holzbau hervorgegangenen Formen. — Das letztere in noch mehr charakteristischer Weise bei den Bauwerken von Zayi oder Salli, der Art, dass sowohl der Ursprung der



Bauwerk zu Zayi.

Säule aus der naiven Verwendung des runden Baumstammes, als auch die Nachahmung selbst einer spielenden Weise der Holzschnitzerei bestimmt ersichtlich wird. — Zu Sabactsche verschiedene Bauwerke, an deren einem der Obertheil der Façade einem zierlichen Gegitter von Holz ähnlich behandelt ist. — Wiederum sehr ansehnliche und zahlreiche Denkmäler zu Labna.

Das auf einem Teocalli stehende Gebäude an seinem Obertheil reich mit (zumeist zerstörten) bildlichen Sculpturen, namentlich auch mit Todtenköpfen, geschmückt. Die andern Gebäude durch reiche Verzierungen in der schon geschilderten Weise ausgezeichnet. Eins derselben mit einem grossartigen Portal von trefflichen Verhältnissen. — An den Denkmälern von Kewick wiederum entschiedene Elemente des Holzbaues, an einem derselben in besonders zierlicher Ausbildung. — Dasselbe bei den Gebäuden von Chunhuhu, bei denen sämmtlich der Obertheil der Façaden, zum Vortheil des Gesammteindruckes, ein minder hohes Verhältniss hat. — Andres Bemerkenswerthe zu Labphak. U. a. m.

In andrer Richtung, tiefer ins Land hinein und mehr östlich von Merida, liegen die ebenso zahlreichen wie grossartigen Denkmäler von Chichen. Die Façaden derselben sind zum Theil ganz und gar mit buntem phantastischem Schmucke bedeckt. Auf einem hohen Teocalli, welcher den Namen des „Castillo" führt und dessen Treppenstufen unterwärts von ungeheuren Schlangenköpfen bewacht werden, ist ein Gebäude von merkwürdiger innerer Einrichtung, indem zwei freistehende viereckige Pfeiler zur Stütze von zwei starken Holzbalken dienen, über denen sich, zu dreien nebeneinander geordnet, jene hohen Dreieckgewölbe erheben. Höchst eigenthümlich ist hier ferner eine ausgedehnte Säulenstellung, in drei bis fünf Reihen geordnet, die eine Fläche von fast 400 Quadratfuss umschliesst. Die Säulen sind klein, bis 6 Fuss hoch; ob sie ein (etwa hölzernes) Dachwerk getragen, ist nicht mehr zu bestimmen. — Merkwürdig und eigenthümlich sind endlich die Denkmäler von Tuloom, an der Ostküste von Yucatan. Sie haben zum Theil förmlich portikenartige Façaden, mit rohen Säulen. Eins derselben hat zwei Geschosse, mit vollständiger Ausbildung der inneren Räume.

Noch sind einige Besonderheiten in Betreff yucatanischer Monumente anzuführen. In den Trümmern der alten Residenzstadt Mayapan (gegründet um 1150, zerstört 1420), welche bei dem Gehöft S. Joaquin, zunächst südlich von Merida, liegen, befindet sich ein kreisrundes, im Aeusseren kegelförmig sich verjüngendes Gebäude von nicht bedeutender Dimension, in dessen Innerem eine compacte cylindrische Masse steht. Ein ähnliches, über hohem Terrassenbau, zu Chichen. Reste eines dritten zu Uxmal. Ueber diese Bauten wird unten eine mögliche Vermuthung folgen. — Einige Anlagen, — Plätze, zu deren Seiten sich lange Mauern von kolossaler Dimension hinzogen, zu Chichen und zu Uxmal, waren ohne Zweifel für körperliche Uebungen, und zwar für das königlich gefeierte Ballspiel, bestimmt. — Dann finden sich überall im Lande grosse Wasserbecken, die mit eigenthümlicher Kunst gebaut sind. Das ganze Land ist alles fliessenden Wassers baar, und die einst zahllose Bevölkerung konnte in demselben, soweit sich nicht in tiefen Felsklüften natürliche

Cisternen gebildet hatten, nur durch jene mit grösster Sorgfalt ausgeführten Werke ein Dasein gewinnen.

9) In Guatemala scheinen ebenfalls sehr zahlreiche Denkmälerreste vorhanden zu sein; doch ist unsre Kunde von denselben bis jetzt wenig genügend. Zu Santa Cruz del Quiche (nördlich von der Stadt Guatemala) ist ein mächtiger Terrassenbau mit einem Thurm auf der Spitze, und eine Anzahl andrer, namentlich pyramidaler Reste. — Eine bedeutende Ruinenstadt, mit Teocalli's und andern bildnerisch ausgestatteten Monumenten, findet sich im Norden des Landes, zu Tikal, im Departement von Peten; eine zweite zu Dolores.[1] — An der Grenze von Honduras, zu Copan und Quirigua, sind ansehnliche Reste terrassirter und pyramidaler Anlagen, auch eigenthümliche kolossale Pfeiler, mit reichem bildnerischem Schmuck, in grosser Menge. Andre mächtige Trümmer derselben Gegend zu Chapulco und Chinamite.

10) In Nicaragua, und zwar auf den Inseln Pensacola und Zapatero, die in dem Nicaragua-See liegen, haben sich bildnerische Monumente, zum Theil ebenfalls in pfeilerartiger Anordnung, vorgefunden.[2] Der Charakter derselben scheint darauf hinzudeuten, dass hier die Grenze der eigenthümlich mexikanischen Cultur erreicht ist.

Die im Vorigen besprochenen Denkmäler sind die vereinsamten Zeugen einer ausgetilgten Cultur. In den Berichten der spanischen Eroberer über das Land und das Volk, dessen Blüthe sie zerstörten, ist uns indess noch ein ziemlich anschauliches Bild dieser Cultur und des Zusammenhanges der Denkmäler mit dem Leben des Volkes erhalten. Besonders merkwürdig sind die Berichte über die Hauptstadt des Reiches der Azteken, Mexico,[3] oder, wie sie damals gewöhnlich genannt ward, Tenochtitlan. Mexico war auf einer Inselgruppe inmitten eines See's gebaut, dem man erst später einen grössern Umfang festen Bodens abgewonnen hat. Grössere und kleinere Kanäle durchschnitten die Stadt; breite Dämme von zwei Stunden Länge verbanden sie mit den Ufern des See's. Eine Menge Teocalli's erhob sich aus den Gruppen der Häuser; der Haupt-Teocalli, auf welchem dem Huitzilopochtli, dem mächtigen Kriegsgotte der Azteken, die schrecklichen Menschenopfer dargebracht wurden, stand in der Mitte der Stadt, an derselben Stelle, wo später die Kathedrale von Mexico erbaut ward. Er hatte fünf Absätze; seine Basis war 298 Fuss breit, seine Höhe betrug 114 Fuss. Auf seinem

[1] Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161, ff. — [2] E. G. Squier, Nicaragua, its people, scenery, monuments etc. vol. II. — [3] v. Humboldt, Versuch über den polit. Zustand des Königreichs Neu-Spanien. S. 29. Vgl. Kunstblatt (nach Beltrami) 1831, No. 102 f.

Plateau standen Altäre, die mit hölzernen Tabernakeln überbaut waren. Um den Teocalli breitete sich ein grosser Hof, der mit starken Mauern und mit den Wohnungen der Priester umgeben war. Vier Thore führten in den Hof, jedes mit einem grossen, thurmartigen Bau bekrönt. Der Hof war mit Platten von so glatt polirtem Marmor gepflastert, dass die Spanier, nachdem sie die Stadt erobert hatten, bei jedem Schritt ausglitten; Cortez liess, dem abergläubischen Wahne der Eingebornen zu begegnen, besondre Vorsichtsmaassregeln gegen diesen Uebelstand treffen. Der Markt der Stadt hatte eine bedeutende Ausdehnung und war mit einem grossen Porticus umgeben. Dort wurden die mannigfaltigsten Waaren, in vorschriftmässigen Abtheilungen und unter genauer Marktpolizei, verkauft; dort fanden sich die Buden der Barbiere, der Apotheker, die Speisehäuser u. s. w. In der Mitte des Marktes stand ein Gerichtshaus, welches dem Handel und Wandel alle möglichen Rechtsmittel darbot. Das ganze Bild dieses Marktes entspricht vollständig der Einrichtung der römischen Foren. Zu bemerken ist, dass die Stadt Mexico erst im J. 1325 gegründet und der grosse Teocalli sogar erst im J. 1486 erbaut worden war.

Bildnerei.

Der Fülle architektonischer Denkmäler, die von den mittelamerikanischen Völkern errichtet wurden, entspricht ihre Thätigkeit in der bildnerischen Kunst, mit deren Werken sie jene Denkmäler ausstatteten und die sie in selbständiger Verwendung übten; die reiche Ausprägung der in Rede stehenden Stufe der Kunst, unter den besonderen nationellen Bedingnissen, ist hier nicht minder ersichtlich. Die Arbeiten wurden in Stein ausgeführt, zum Theil in sehr hartem Material und in grossen Maassen; sie wurden in Stuck oder in Thon modellirt und der letztere gebrannt; Metalle, zum Theil die kostbarsten und diese in reichlicher Verwendung (wovon aber begreiflicher Weise nur geringe Proben auf unsre Zeit gekommen), wurden dazu verwandt. Den Reliefsculpturen von verschiedenartiger Erhebung stellten sich einerseits frei ausgearbeitete Statuen, andrerseits die Anfänge der Malerei (colorirte Umrisszeichnungen) gegenüber. Die verschiedenen Nationalitäten, wie es scheint, waren auf die Entwickelung stylistischer Unterschiede nicht ohne Einwirkung.

Vorherrschend findet sich zunächst wieder eine Auffassung und Behandlung der bildnerischen Kunst, welche den Charakter des ersten Beginnes derselben trägt. Die Bedeutung der organisch belebten Gestalt, ihr Beruf, unmittelbarer Träger des Geistigen zu sein, ist dem Auge des Künstlers entgegengetreten; aber noch gelingt es ihm nur, das Allgemeine dieser Verhältnisse, und vorerst

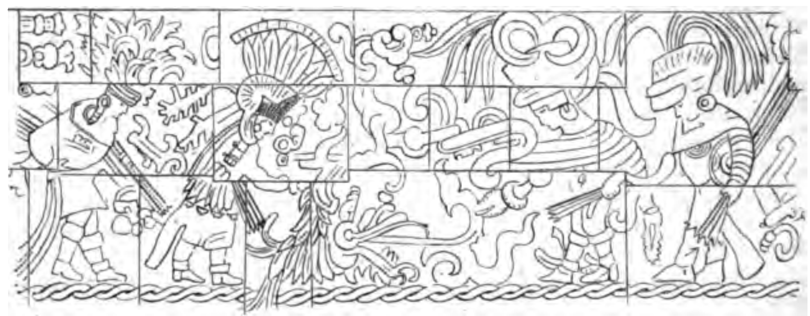
nur in roher Andeutung, auszudrücken. Die Körperform ist in den meisten Fällen schwer, breit, kurz; die einzelnen Theile, besonders der Kopf, in der Regel von übermässiger Grösse; Nase, Augenlider, Lippen sind nur roh aus der Fläche herausgeschnitten; charakteristische Gesichtsbildungen finden sich nicht häufig. Daneben geht eine seltsame Stylistik, die, völlig in das Gebiet des Phantastischen hinausschweifend (ähnlich, wie in den schon oben angeführten Beispielen architektonisch-bildnerischer Dekoration), dem noch dunkeln und verworrenen Streben nach einer Art geistiger Wirkung ihren Ursprung zu verdanken scheint. Sie zeigt sich in dem (häufig gewiss symbolischen) Schmuck und Putz, der den Gestalten, manches Mal in kolossaler Schnörkelei, hinzugefügt wird; sie zeigt sich in bizarrer Verschnörkelung der Körperformen selbst; und sie führt, für bestimmte Zwecke, zu höchst monstrosen Zusammensetzungen, aus welchen die Bilder eines wüst chaotischen Grauens entstehen. Bei den Bildungen von Thieren, Vögeln, Schlangen und dergl., die gelegentlich in kolossalen Gestalten vorkommen und bei denen die künstlerische Aufgabe eine enger abgeschlossene war, verschmelzen sich Naturnachahmung und phantastische Stylistik zu einer mehrfach sehr bedeutenden Wirkung.

Unter den Einzelwerken solcher Art sind zunächst, als besonders charakteristisch, einige hervorzuheben, die in der Stadt Mexico und in ihren Umgebungen gefunden wurden und im dortigen Museum aufbewahrt werden. Ein runder Opferstein, 9 Fuss im Durchmesser, auf seiner cylindrischen Fläche von einem Relief umgeben, welches eine historische Scene vorstellt: reichgeschmückte Krieger, deren jeder einen Besiegten, welcher sich beugt und jenem eine Blume darbietet, bei den Haaren fasst. — Die mittelgrosse Basaltfigur eines Priesters, der sich, einer besondern religiösen Sitte gemäss, die Haut seines menschlichen Schlachtopfers über Körper und Gesicht gezogen hat; diese Arbeit schon mit leidlichem Natursinne ausgeführt. — Die Basaltstatue der mexicanischen Todesgöttin Teoyaomiqui, 9 Fuss hoch, phantastisch aus Schlangen, Krallen, Perlen und Federputz, Schädeln und andern Opferzeichen aufgebaut, so dass man kaum den Eindruck einer menschlichen Gestalt gewahrt, ein höchst unförmliches und höchst scheussliches Graunbild. — Vieles von ähnlicher Beschaffenheit, Arbeiten aus Basalt oder aus Metallen, besonders aber zahlreiche Idole aus gebranntem Thon, findet sich in Sammlungen zerstreut. Die Thonarbeiten, für untergeordnetes Bedürfniss gefertigt, sind zumeist sehr roh. Bedeutende Schätze der Art enthält die Uhde'sche Sammlung mexicanischer Alterthümer zu Handschuchsheim, bei Heidelberg; in ihr, u. A., eine Priesterfigur, welche der eben erwähnten entspricht, und sehr bemerkenswerthe Thiersculpturen der vorhin bezeichneten Art. — Die, zumeist hieroglyphischen Malereien der Azteken,

colorirte Umrisslinien, sind einfach schematisch in einem ähnlichen Style ausgeführt.

Unter den Bildwerken, mit welchen die architektonischen Denkmäler geschmückt sind, zeigen die Reliefs an den Resten des Teocalli von Xochicalco eine ähnliche Behandlung. Es sind menschliche Gestalten, Thierfiguren und phantastische Ungeheuer. Die ersteren lassen ein gewisses rohes Formengefühl erkennen. Sehr merkwürdig ist es, dass hier die Umrisslinien der Figuren zum Theil erhöht und wie schmale Bänder ausgeschnitten sind. Dies scheint ein eigenthümliches Beispiel für die Entstehung des Reliefs aus der Zeichnung (umgekehrt wie in der ägyptischen Kunst, in welcher das Relief aus vertieften Umrisslinien entstanden ist). — Bei den Details einiger Figuren aus gebranntem Thon, an Mund und Augen, findet sich dieselbe Weise der Formenbezeichnung.

Bei den Bildwerken der Denkmäler von Yucatan zeigt sich ein schlankeres Körperverhältniss und gelegentlich, neben lebhafterem Sinn für die Form, auch Gefühl für die Bewegung. Doch ist die schmückende Zuthat, namentlich der ungeheure Federputz, den die Figuren auf ihrem Haupte tragen, zuweilen auf eine so ausgedehnte Weise über die Darstellung hingebreitet, dass die Figur selbst fast völlig darin verschwindet. Vorzüglich merkwürdige Arbeiten sind die, welche sich an und in verschiedenen Gebäuden zu Chichen finden. Das Innere des einen ist



Relief von Chichen.

mit bemalten, charakteristisch lebendigen Reliefs versehen, in welchen historische Begebenheiten dargestellt zu sein scheinen. In einem andern finden sich die Reste von Wandmalereien historischen Inhalts, die in der Energie der Formen, der Kühnheit und selbst Grossartigkeit der Bewegungen, wie leicht der Vortrag immerhin gewesen sein mag, den Standpunkt chaotischer Träumerei schon siegreich überwunden zu haben scheinen.[1]

[1] Waldeck (voyage pitt. et arch. dans la province d'Yucatan, t. XI.) giebt die Darstellung äusserst merkwürdiger Statuen, welche sich zu Uxmal, an der

In vollstem Maasse tritt dies chaotische Element wiederum an sculptirten Pfeilern hervor, welche sich in Guatemala unter Denkmälern von Quirigua und von Copan gefunden n. Sie scheinen einen eigenthümlichen Entwickelungsgang bildnerischen Kunst aus der rohen Form der urthümlichsten kmäler zu bezeichnen. Die Pfeiler von Quirigua, 20 bis 30 F. , haben in ihrer Gesammterscheinung noch etwas dem alten europäischen Menhir Aehnliches. Die Andeutungen von ein- m Haupttheilen der menschlichen Gestalt und von allerlei ment lösen sich noch erst wenig aus der Pfeilermasse. — von Copan, kleiner, etwa 12—15 Fuss hoch, haben schon mehr das Gepräge der Natur, aber häufig allerdings in der wüstesten Weise einer fessellos ausschweifenden Phantasie. An der Vorderseite treten, mehr oder weniger vollständig, die Theile einer menschlichen Gestalt von sehr kurzen Verhältnissen heraus, — Haupt, Hände, sehr dicke und schwere Beine, umgeben von fabelhaftest bunter Dekoration, dem kolossalsten Hauptschmuck, Gehängen, Federn, Scalpen, Todtenköpfen und sonstigem Zierrat. Die Rückseite ist bunt dekorativ, mehrfach mit Hieroglyphen. Der ästhetische Zweck ist der, ein phantastisch grauenhaftes Staunen hervorzubringen; technischen Ausführung fehlt es aber nicht an Geschick und falt. Ausserdem finden sich zu Copan sculptirte Altäre,



Verschütteter Bildpfeiler zu Copan.

le des Gebäudes, das auf dem neben der Casa de las Monjas befindlichen lli (dem sog. „Hause des Zwerges") steht, befunden haben sollen. Er hat ben in seiner Zeichnung nach vorgefundenen Bruchstücken ergänzt. Sie inen als nackte männliche Gestalten von beinahe 6 Fuss Höhe und zwar in strengem Style, aber in trefflichen Verhältnissen gebildet und besonlie unteren Theile des Körpers mit gutem Verständniss ausgeführt. Sie den Abbildungen nach, den besseren Werken der ägyptischen Kunst zustellen. Waldeck, der unter ungünstigen Verhältnissen arbeitete, ist nicht sonderlich zuverlässig. Stephens und Catherwood, die sichersten hrsmänner für Yucatan und insbesondere für Uxmal, wissen nichts von Statuen.

namentlich einer mit den Reliefs sitzender Figuren auf seinen Seiten, kolossale Köpfe, u. A. m. — Die Bildwerke von Dolores, im Norden des Landes, scheinen denen von Quirigua und Copan einigermaassen entsprechend. (Die von Tikal dürften sehr spät sein und die letzte Epoche nationaler Formensprache bezeichnen.)[1]

Die zahlreichen Sculpturen von Palenque[2] (zumeist Stucco-Reliefs) haben äusserlich Verwandtes mit den übrigen mexicanischen Arbeiten, namentlich auch das Excentrische in der schmückenden Zuthat. Doch ist die letztere öfters mit noch wunderlicherem Eigensinn behandelt: auch sind Körperbildung und Bewegung der Gestalten von jenen wesentlich verschieden. Sie sind ziemlich durchgehend lang und schlank, mit Gefühl für die Gesetze der Form und mit einer gewissen Zartheit der Umrisslinie gebildet. Die Bewegung, namentlich die der sitzenden Gestalten, hat nicht selten etwas eigenthümlich Weiches, in andern Fällen aber auch eine bizarr gemessene Gravität. Sehr auffällig ist das Profil des Gesichtes, mit äusserst stark gebogener Nase, zurücktretender Stirn und hängender Unterlippe. Der Gesammteindruck dieser Arbeiten auf ein naives Auge kann nur als skurril bezeichnet werden. — Einflüsse dieser Kunstrichtung finden sich übrigens auch ausserhalb Chiapa. Man hat Werke verwandten Styles in Oaxaca und in Yucatan gefunden.



Basrelief zu Palenque.

Die auf den Inseln des Nicaragua-See's vorgefundenen Steinbildwerke[3] tragen wiederum ein ziemlich barbarisches Gepräge. Es sind affenartige und sonst fratzenhafte Idole, in kauernder Stellung, zumeist auf säulen- oder pfeilerartigen Untersätzen.

[1] Nach den freilich höchst ungenügenden Abbildungen, welche dem Bericht in der Zeitschrift für allg. Erdkunde, I, S. 161 ff., beigegeben sind, scheint sich in ihnen, auch abgesehen von der Weise des Kostüms, schon ein europäischer Einfluss anzukündigen. — [2] Die Sculpturen von Palenque haben schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen. Doch waren die früheren Abbildungen derselben sehr ungenügend. Sichre Abbildungen (von Catherwood) finden sich erst bei Stephens, Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan, vol. II. — [3] E. G. Squier, a. a. O.

Verhältniss zum östlichen Asien.

Die neuere Wissenschaft hat sich bemüht, die altamerikanische Cultur, und besonders die mexicanische, — nachdem man den früheren Hypothesen, welche die Cultur westasiatischer und gar europäischer Küstenländer als ihre Quelle erweisen wollten, entsagt, — von den Culturvölkern des östlichen Asiens herzuleiten. Das Ergebniss der kunsthistorischen Betrachtung steht hiemit in Widerspruch. Am Entscheidensten sind die Principien, auf denen die Gestaltung der architektonischen Denkmäler beruht; die amerikanischen Bauten tragen ein durchaus primitives Gepräge, bezeichnen auf's Entschiedenste, trotz all des überreichen Schmuckes, mit welchem sie versehen sind, eine Entwickelungsstufe, die sich noch erst der einfachsten Bildungsgesetze bewusst worden. Dasselbe ist im Allgemeinen mit der dortigen Bildnerei der Fall. Die Kunst des östlichen Asiens beruht dagegen auf einer ungleich mehr ausgebildeten Stufe, welche sie auch da nicht verläugnet, wo sie verzerrt und barbarisirt erscheint; und Aehnliches würde unbedingt bei ihrem weiteren Uebertragen vorausgesetzt werden müssen.

Wenn hiemit die selbständige Eigenthümlichkeit der alten amerikanischen Kunst im Ganzen und Wesentlichen gewahrt wird, so soll gleichwohl die Möglichkeit nicht geläugnet werden, dass sporadische Einflüsse von Asien her stattgefunden, dass sie auch in den künstlerischen Erscheinungen einzelne Einwirkungen nachgelassen haben. Einzelnes in dem vorstehend Besprochenen kann in der That auf derartigen Einflüssen beruhen. Dahin mögen jene Rundbauten mit einer cylindrischen Masse im Inneren gehören, deren Reste sich in Yucatan, — zu Mayapan, Chichen und Uxmal, — erhalten haben; dergleichen gemahnt an die Anlage asiatisch-buddhistischer Dagopbauten. (Vergl. unten.) Dann mag sich in der ganzen Kunstweise der Denkmäler von Palenque der Einfluss eines asiatischen Elementes ankündigen. Die Dachformen derselben haben, wie es scheint, eine gewisse Aehnlichkeit mit chinesischem oder japanischem Wesen, ebenso das eigenthümlich Bizarre, das sich in den dortigen Sculpturen und in den Ornamenten derselben ausspricht, während freilich Körpergefühl und Bewegung dieser Gestalten mehr eine Art von näherer Verwandtschaft mit ostindischer Kunst zu verrathen scheinen. Doch sind diese Analogieen noch in keiner Weise sicher genug, um darauf irgend bestimmtere Schlüsse zu bauen, und es werden zunächst jedenfalls die Ergebnisse weiterer Forschung abgewartet werden müssen. Erweisen sich aber derartige Einflüsse als völlig gesichert, so werden sie, eben in ihrer Vereinzelung, nur dazu dienen können, die Originalität des Ganzen der alt-amerikanischen Kunst in ein doppelt helles Licht zu setzen.

II. DAS ALTE AEGYPTEN.

Allgemeines.

Die Kunst der Aegypter[1] ist die älteste, von der wir historische Kunde und Anschauung besitzen. Die frühsten ihrer Werke, die auf unsre Zeit gekommen, gehören indess nicht mehr den primitiven Anfängen künstlerischen Schaffens an; sie lassen eine Stufe der Entwickelung erkennen, welche bereits andre vorbereitende Stufen hinter sich hatte und um so bedeutungsvoller erscheint, als sich in diesen Werken von vornherein ein klar bewusstes Wollen und ein sichres Beharren geltend macht. Der Punkt der Entwickelung, auf welchem diese Bestrebungen anheben, entspricht im Allgemeinen der Stufe, die uns durch die mexicanische Kunst veranschaulicht wird; wobei namentlich der Vergleich beiderseitiger architektonischer Elemente maassgebend erscheint. Die individuell geistige Richtung des Volkes aber, durch welche die weiter vorschreitende Entwickelung bedingt war, kündigt sich allerdings sofort als eine wesentlich verschiedene an.

Es ist das schmale langgestreckte Nilthal, in welchem sich schon in dunkler Urzeit eine hohe Blüthe der Cultur entfaltete. Der Segen der Natur, den das Thal in Folge der jährlichen, regelmässig wiederkehrenden Ueberflutungen des Stromes darbot, begünstigte diese Cultur; die abgeschlossene Lage des Thales zwischen Sandwüste und Klippen gewährte ihr schirmende Ruhe.

[1] Description de l'Egypte, Antiquités. Gau, Neuentdeckte Denkmäler von Nubien. Cailliaud, Voyage à Méroé. Lepsius, Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien. Col. Howard Vyse, The Pyramids of Gizeh. Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. 1, 29, 51, 57, 60, 107, 119. U. A. m. Vgl. ferner: Heeren's Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der vornehmsten Völker der alten Welt. E. de Rougé, Notice des monuments exp. dans la gal. d'antt. égypt. au musée du Louvre; und desselben: Rapport sur l'exploration scient. des principales collections égyptt. renf. dans les divers musées publ. de l'Europe (Moniteur univ. 7 et 8 mars 1851).

Die Jahrbücher der ägyptischen Geschichte zählen nach den Dynastieen der Könige, der Herrschergeschlechter. Die geschichtlichen Traditionen deuten bis über den Beginn des dritten Jahrtausends vor Chr. Geburt zurück. Die Zeit des dritten Jahrtausends lässt im ägyptischen Volke schon eine ebenso glänzende Cultur wie Machtentwickelung erkennen. Dies ist die Periode des „alten“ Reiches; die hervorragenden Blüthenpunkte desselben sind die Epochen der vierten Dynastie in der früheren und die der zwölften Dynastie in der späteren Zeit dieses Jahrtausends. Dann folgen Jahrhunderte der Unterdrückung, indem ein asiatisches Nomadenvolk, die Hyksos, das Land überschwemmte, während der Kern der Bevölkerung, wie es scheint, in die südlicheren nubischen Länder emporgedrängt ward. Im sechzehnten Jahrhundert vor Chr. werden unter langem Freiheitskampfe die Fremden wieder hinausgedrängt, und es beginnt die Epoche des „neuen“ Reiches. Die achtzehnte Dynastie bezeichnet das neue mächtige Emporringen des ägyptischen Volkes, — die neunzehnte Dynastie, die ihre Waffen bis in die fernsten Lande trug, die Zeit der höchsten Machtfülle und der glanzvollsten monumentalen Bethätigung derselben. Dies ist die Epoche nach der Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. Von da ab tritt ein langsam vorschreitender innerer Verfall ein, lange andauernd, bis im siebenten Jahrhundert v. Chr. ein neuer Aufschwung beginnt, der sich namentlich unter der 26sten Dynastie wiederum in glänzender Weise bethätigt. Endlich folgt, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts, die Unterwerfung des Landes unter die Perser, im vierten die Unterwerfung desselben mit dem Reiche der Perser unter das Alexanders des Grossen, und nach Auflösung des letztern die Gründung einer neuen, griechisch-ägyptischen Dynastie, bis das Land im Jahre 30 v. Chr. dem Römerreiche als Provinz einverleibt ward.

Die Kunst der Aegypter ist monumentale Kunst in der eigentlichsten Bedeutung des Worts. Grossartiger Sinn, strenge Verständigkeit, unermüdliche Ausdauer geben dieser Kunst ihre eigenthümlichen Grundzüge; die unverrückbare Regelung des gesammten Staats- und Volkslebens, die von den jüngeren Völkern des Alterthums als eine Wundererscheinung angestaunt ward, bereitet auch ihr ein unwandelbar festes Gesetz, der Art, dass, nachdem ihre Typen sich im Lauf der Jahrtausende bestimmt herausgebildet hatten, diese Typen im Wesentlichen unverändert neue Jahrtausende hindurch, bis zum Ausathmen der gesammten Welt des Alterthums, nachgebildet wurden.

Erste Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonische Denkmäler.

Die frühste Cultur Aegyptens gehört dem unteren Lande an. Wo an der Grenze Mittelägyptens das enge Flussthal sich den Ebenen des Deltalandes (ursprünglich ohne Zweifel sumpfigen Niederungen) nähert, lag die alte Herrscherstadt Memphis. In der Gegend dieses Ortes, dem heutigen Cairo nicht gar fern, haben sich ansehnliche Denkmälerreste aus der Frühzeit des alten Reiches erhalten. Sie bestehen aus einer Menge von Grabdenkmälern, die sich auf dem Felsplateau, welches das Nilland westwärts begrenzt, erheben, riesige Königsgräber in der Form der Pyramide und zahlreiche andre Grabanlagen. Sie erstrecken sich über einen Strich von 4½ Meilen hin, vielfach zerstört, in einigen Hauptbeispielen noch als Werke von gewaltigster Kolossalität aufragend.

Die Pyramide hatte bei diesen Monumenten durchweg, wie es scheint, die völlig schlichte krystallinische Form, bewahrte somit allerdings die erste und ursprünglichste Durchbildung der monumentalen Anlage. In künstlerischem Belange kommt daher an ihr nur dies strenge geometrische Maass, welches dem rohen Tumulus eine feste, gebundene Gestalt giebt, in Betracht. Alles weitere Interesse, welches sich an den ägyptischen Pyramidenbau knüpft, gehört theils der Alterthumskunde im Allgemeinen, theils der baulichen Technik an. Die Durchbildung der letzteren, um dem Denkmal eine unzerstörbare Kolossalität, dem königlichen Sarkophag unstörbare Ruhe zu geben, ruft freilich, zumal bei den Hauptbeispielen, Staunen und Verwunderung hervor. Die Massen sind theils aus Felsquadern, theils aus Ziegeln (von gedörrtem Nilschlamm) aufgeführt. Der Bau geschah in Absätzen, erweiterte sich auch wohl im Lauf der Jahre durch mantelartige Umlagen; die Absätze wurden schliesslich ausgefüllt, die Ziegelpyramiden durch eine Quaderbedeckung verkleidet. Innen, zumeist im Grunde, war eine Kammer für den Sarkophag des Königs, in die ein Gang von aussen führte. Kammer und Gang, durch übereinander vorkragende oder sparrenförmig gegeneinander gestützte Steine bedeckt, wurden im Inneren nach der Beisetzung des Sarkophags durch riesige Blöcke verrammelt, der äussere Zugang durch die Steine der Bekleidung verdeckt. Zur einen Seite der Pyramide, sich an sie anschliessend und ohne Zweifel zum Todtenkult bestimmt, wurde ein tempelartiges Heiligthum angelegt, das Ganze mit Hof und Mauer umschlossen. — Von der äusseren, einfach geglätteten Fläche der Bekleidung sind überall nur wenig Reste erhalten, von den mächtigen Mauern jener Heiligthümer ebenfalls nur geringe Ueberbleibsel, welche

über die Weise der künstlerischen Gestaltung und Einrichtung dieser Räume keinen sichern Schluss verstatten. Einige Pyramiden haben gegenwärtig, sei es, dass sie unvollendet blieben oder dass die äussere Bekleidung bis auf die Stufenschichten abgetragen ist, die Form von Stufenpyramiden.

Die stolzesten Pyramiden, durchaus im kolossalen Quaderbau aufgeführt, sind die bei dem heutigen Dorfe Giseh belegenen. Es sind die Glanzdenkmale der vierten Dynastie. Die älteste derselben ist die Pyramide der Schafra (Chephren), deren ursprüngliche, gegenwärtig nur wenig verringerte Höhe 454 Fuss 3 Zoll betrug. Auf sie folgt die Pyramide des Chufu (Cheops), ursprünglich 480 F. 9 Z. hoch. Dann die des Mencheres (Mykerinos), ursprünglich 218 F. hoch, diese zugleich auf einem mächtigen Unterbau errichtet. Zu den Seiten der grossen liegt eine Anzahl kleinerer Pyramiden. Ausserdem gehört zu dieser



Im Pyramidenfelde von Memphis.

Gruppe ein ungeheures Bildwerk, ein ruhender Sphinxkoloss (Löwenleib mit dem Haupte eines königlichen Mannes), der aus dem Fels des Bodens gearbeitet und 65 Fuss hoch, gegenwärtig übrigens bis auf das, sehr beschädigte Haupt vom Sande bedeckt ist. Dem Riesenmuthe, den der Bau der Pyramiden bekundet, entspricht diese Riesensculptur; der Sinn ist auf das Erhabenste gestellt: er sucht sein Ziel, noch durchaus naiv, durch materielles Grössenmaass zu erreichen. Die Form des Sphinxkolosses ist symbolisch und deutet darauf hin, dass die symbolische Darstellungsweise, die später in der ägyptischen Kunst namhafte Bedeutung gewinnt, schon in dieser Frühzeit mit Bewusstsein geübt ward.

Um die Pyramiden reihen sich in grosser Anzahl Privatgräber derselben Zeit, der jene angehören. Dies sind zum Theil länglich rechteckige Massen mit schrägen (pyramidalisch geneigten) Seitenwänden und horizontaler Oberfläche. Das Grab selbst ist

unter dieser Masse verborgen. An der einen Seite desselben ist der Zugang zu einem kleinen schmalen kapellenartigen Raume, der ohne Zweifel für den Todtenkult bestimmt war. Die Ausstattung dieses Raumes gibt von der Behandlung des architektonischen Details in jener Epoche eine Anschauung. An dem ausgemeisselten Balkenwerk der Decke oder der Thürräume, an dem Lattenwerk, welches die im Innern vorhandenen Thürnischen umfasst, zeigt sich eine, wenn auch freie Nachbildung der Formen, die das Material des Holzes beim Bedürfnissbau ergeben hatte. Die Anwendung dieser Formen ist aber im Wesentlichen noch eine ornamentistische (ähnlich wie bei den Nachahmungen des Holzbaues an den mexicanischen Monumenten), ohne etwa aus ihnen die Motive zu einer selbständig architektonischen Entwickelung zu entnehmen. Bei grösseren Räumen kommen gelegentlich einfache viereckige Pfeiler als Deckenstützen vor. Die Anwendung der Nilziegel hat in den Gräbern dieser frühen Epoche bereits zu förmlicher Einwölbung der Decken (ob auch noch ohne eigentliche Keilsteine) geführt. — Zum Theil bestehen die Grabanlagen aus in den Felshang gearbeiteten Vorkammern und tiefer gelegenen Aushöhlungen für das eigentliche Grab.

Bildnerei.

Die eben besprochenen Privatgräber gewähren uns sodann die Anschauung einer in reichlicher Anwendung und in strenger stylistischer Bestimmtheit zur Anwendung gebrachten bildnerischen Kunst. Es sind farbig bemalte Flachreliefs, welche die Wände jener zum Todtenkult bestimmten Kammern bedecken. Der Inhalt der Darstellungen ist einfach dem täglichen Leben entnommen, das Lebensverhältniss und die Lebensstellung der Bestatteten bezeichnend. Die Gestalten der letzteren sind in grösserer Dimension gegeben, während sich ihnen in kleinerer Dimension und in Reihen geordnet Darstellungen des Be-



Von den Reliefs eines der Gräber zu Giseh.

sitzes und des Verkehrs, der Viehzucht, Schifffahrt, Fischerei, Jagd, Darbringung von Gaben und Opfern, Scenen des Lebensgenusses u. dergl. anschliessen. Inschriften, in völlig entwickelter Bilderschrift (Hieroglyphen), dienen zur näheren Bezeichnung. Die Darstellungen selbst sind als eine bildlich monumentale Schrift zu fassen: deutlich bestimmte Vergegenwärtigung der angegebenen Beziehungen ist ihr Zweck. Sie erfüllen denselben in einer entschieden verstandesmässigen Weise, in naiver Auffassung den äusseren Erscheinungen des Lebens zugewandt, die Darlegung tieferer geistiger Beziehungen ausschliessend. Sie sind nüchtern; aber sie bleiben dadurch der Klippe des Phantastischen fern, die sonst auf allen untergeordneten Kunststufen, wo es sich um einen tieferen Inhalt handelt, allzu leicht eintritt; und sie gelangen durch diese Nüchternheit zu einer schon glücklichen Beobachtung der Gesetze des körperlichen Lebens. Am Günstigsten erscheint die letztere, folgerecht, in der Darstellung der Thiere. In der menschlichen Gestalt und in ihrem Gebahren sind wenigstens die Grundzüge der körperlichen Erscheinung mit lebendiger Energie wiedergegeben. Eigenthümlich ist hiebei ein kurzes, schweres Körperverhältniss; die äusseren Glieder, namentlich die Plattfüsse, erscheinen in grosser Dimension, zuweilen auch mit Andeutung einer derben Muskulatur. Vielleicht ist dies durch jenes Streben nach genauer Verdeutlichung veranlasst; aus demselben Grunde scheint es hervorgegangen, dass Köpfe und Beine stets im Profil, die Brust stets von vorn gesehen werden, was ein eigen conventionelles Gefüge des Körpers, der ägyptischen Bildnerei für alle Folge auch bei der Einführung leichterer Körperverhältnisse bleibend, zur Folge hat. Die technische Behandlung ist sehr einfach; die Oberfläche der Darstellungen entspricht, mit selten angedeuteter geringer Modellirung, der schlichten Wandfläche, während der Grund zwischen ihnen nur um ein Geringes vertieft ist. Unvollendete Arbeiten in einigen Kammern geben von dem hiebei beobachteten Verfahren vollständigen Aufschluss. — Drei der Grabkammern, Denkmälern von Giseh entnommen, befinden sich im Museum von Berlin, in ihrer ursprünglichen Einrichtung aufgestellt.

Von runden Sculpturen der Frühepoche ägyptischer Kunst sind nur wenige Beispiele bekannt; sie tragen dasselbe Gepräge naiver Lebensauffassung. Eine nicht grosse Granitfigur, in kauernder Stellung, die sich im Berliner Museum befindet, ist ebenso durch die sehr genaue Bearbeitung des schwierigen Materials, wie durch die schlichte Derbheit der Form bemerkenswerth; das Gesicht ist völlig portraitartig. Sie wurde unter dem Thürfundament eines der ältesten Gräber gefunden, scheint also die schon in einer vorangegangenen Epoche erreichte Stufe künstlerischer Ausbildung zu bezeichnen. Einige andre Beispiele sind im Museum des Louvre zu Paris.

Zweite Blüthenepoche des alten Reiches.

Architektonisches.

Aus der zweiten Blüthenepoche des alten ägyptischen Reiches, der der zwölften Dynastie, haben sich die Reste einer weiter vorgeschrittenen künstlerischen Entwickelung erhalten.

Der Gründer dieser Dynastie war Sesurtesen I. (Osortasen). Von ihm finden sich einige mächtige Denkpfeiler, welche die Stätte grosser baulicher Unternehmungen zu bezeichnen scheinen. Unter diesen zeichnet sich ein zu Heliopolis in Unterägypten (bei dem heutigen Matarieh) noch aufrecht stehender Obelisk aus, einer Monumentalform angehörig, welche wiederum die urthümlichste Gestaltung (die des Menhirs) in streng gemessene geometrische Form umgewandelt zeigt, — vierseitig, nach oben sich verjüngend und mit pyramidal gespitztem Schluss, — und die für die ganze Folgezeit der ägyptischen Kunst von Bedeutung bleibt. Ein zweiter, etwas freier behandelter Denkpfeiler desselben Herrschers findet sich in der Landschaft des Fayum, westwärts von Mittelägypten, bei dem Orte Begig zerbrochen liegend. In Oberägypten gründete Sesurtesen I. den Haupttempel von Theben (zu Karnak), von welcher ursprünglichsten Anlage dieses Heiligthums noch einzelne Reste, namentlich achteckige Säulen, vorhanden sind.

Sodann gehören der Zeit der zwölften Dynastie einzelne, in Mittelägypten zerstreut vorkommende Pyramiden an; vornehmlich aber, wie es scheint, die erste umfassende Ausbildung des grossen Wasserbausystems, welches die Nilflut regelte und dadurch die Befruchtung des Landes sicherte, — namentlich die Anlage des sogenannten Mörissee's im Fayum, eines kolossalen Reservoirs, welches die gestiegene Flut, zur Benutzung derselben während der trockenen Jahreszeit, zurückbehielt.

Ferner eine Anzahl von Felsgräbern, welche als Grottenanlagen in dem Gebirgszuge an der Westseite von Mittelägypten ausgeführt wurden. Bei Weitem die merkwürdigsten von diesen, Zeugnisse eines charakteristisch ausgebildeten Säulenbaues enthaltend, sind die Gräber von Benihassan. Sie bestehen insgemein aus einem inneren Raume, dessen Decke von Säulen gestützt wird, und einem offnen Säulenportikus an der Aussenseite. Die Säule hat in diesen Gräbern zwei verschiedene Formen, jede in ihrer Art von charakteristischer Eigenthümlichkeit. Die eine Form scheint aus dem einfachen viereckigen Pfeiler hervorgegangen, dessen Ecken abgeschrägt sind. So sind einige dieser Säulen (gleich den erwähnten zu Theben) achteckig, andre und zwar die Mehrzahl sechzehneckig mit leicht eingezogenen (kanellirten) Seitenflächen. Die Säule hat dabei nach oben eine leichte Verjüngung und trägt eine Deckplatte; die Gesammterscheinung



Grabportikus von Benihassan.

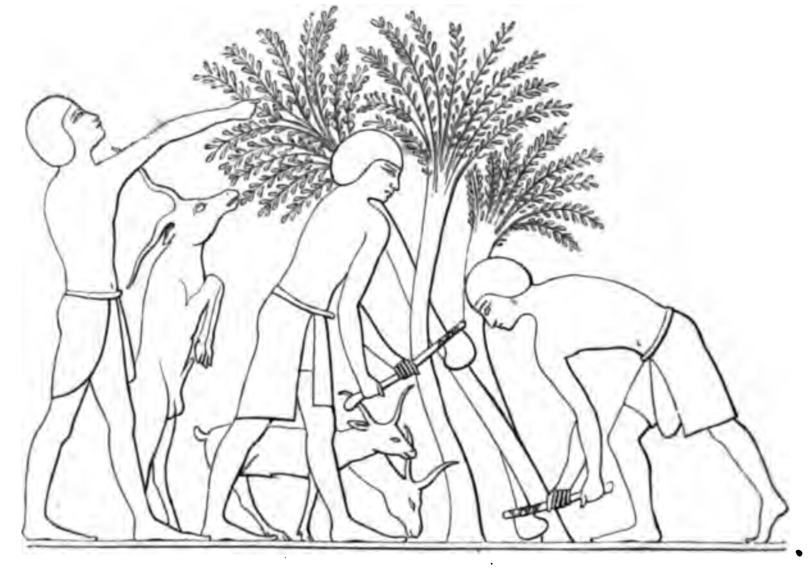
gleicht einem Vorbilde der griechisch-dorischen Säule, in deren rein ästhetischer Ausbildung: sie ist daher auch als die „protodorische“ bezeichnet worden. Die andre Form ist dem Vorbilde der vegetativen Natur nachgebildet, indem vier kolossale Pflanzenstengel mit geschlossenen Lotoskelchen durch ein Band zusammengebunden werden und über ihren Kelchen die Deckplatte tragen. Diese letztere Säulenform hat ohne Zweifel eine speziell symbolische Bedeutung, unter dem die Decke stützenden Lotos die aufstrebende Kraft der irdischen Welt versinnbildlichend.

Bildnerei.

Unter den Resten bildnerischer Kunst, welche dieser Epoche angehören, bezeugt zunächst das Fragment einer aus schwarzem Granit gearbeiteten sitzenden Kolossalstatue Sesurtesen's I. ebensosehr die Kühnheit und Ausdauer in der vollendeten Bewältigung des herben Materials, wie einen höchst beachtenswerthen Grad charakteristisch künstlerischer Durchbildung. Es befindet sich im Berliner Museum und besteht, ausser dem entsprechenden Theile des Sessels, nur aus dem rechten Beine vom Knie abwärts (alles Uebrige der Figur ist überflüssige und verwirrende Restauration), lässt aber in der straff senkrechten Muskulatur eine Formenbehandlung von mächtigster Energie, in der Bearbeitung des Steines die höchste Präcision erkennen. Die Kolossalstatue eines Königes der dreizehnten Dynastie, Sevekhotep III., im Louvre zu Paris, eine immerhin schätzenswerthe Arbeit, steht schon wesentlich unter den Vorzügen jenes Fragments.

Sodann kommen vornehmlich die bildlichen Darstellungen in Betracht, welche die Wände in den Felsgräbern von Beni-

hassan schmücken. Dies sind einfache Malereien, indem statt der plastischen Erhebung der Figuren aus dem Grunde (wie in den Darstellungen der Gräber von Memphis) die Umrisse nur mit dem Pinsel gezeichnet und die von den Umrissen umschlossenen Flächen mit den entsprechenden Farben schlicht colorirt sind. Der Inhalt der Darstellungen gehört, wie bei jenen früheren Grotten, den Verhältnissen des Privatlebens an; doch sind die Scenen desselben hier noch reicher und mannigfaltiger, wobei u. A. zu bemerken, dass mehrfach (was sonst in der ägyptischen Kunst überaus selten) grosse Darstellungen von Fechterspielen vorkommen. Die Körperverhältnisse sind leichter und schlanker geworden, die Belebung ist feiner und sicherer, dabei aber jene kräftige Andeutung des Organismus noch beibehalten. Eigenthümlich erscheint der gelegentlich vorkommende Versuch, auch den Schultern, bei der Profilstellung des Gesichts und der Beine, eine Art von Profilansicht zu geben und dadurch gleichfalls eine



Von den Wandmalereien zu Benihassan.

grössere Lebendigkeit der Darstellung zu erreichen; das künstlerische Vermögen hat hiezu indess nicht ausgereicht und so ist, statt einer angemessenen Perspective der Form, zumeist nur eine wunderliche Linienverschiebung erreicht.

Aus der Epoche der Herrschaft der Hyksos sind in Aegypten keine Denkmäler erhalten; nur im fernen äthiopischen Süden, im heutigen Dongola, finden sich, als dieser Zeit angehörig, einige Reste ägyptischer Kunst.

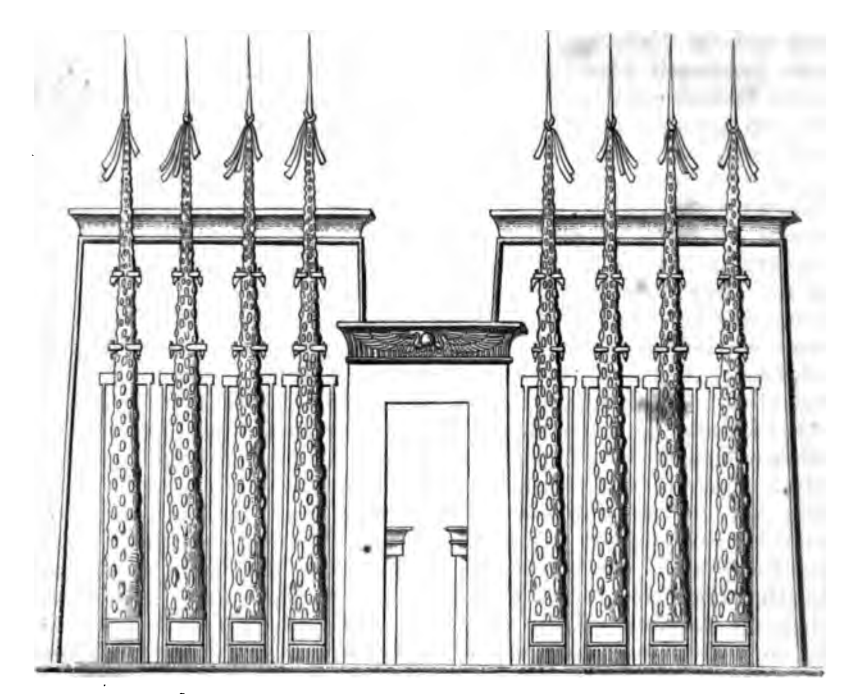
Die achtzehnte und neunzehnte Dynastie, nebst dem Beginn der zwanzigsten.

Gesammtcharakter.

Mit der Gründung des neuen ägyptischen Reiches, nach Vertreibung der Hyksos, beginnt die neue Entwickelung der ägyptischen Kunst, deren Gesammtcharakter uns durch die grössere Fülle der Denkmäler anschaulicher als der jener älteren Epochen entgegentritt. Wir fassen die Epochen der 18ten und der 19ten Dynastie, nebst dem Beginn der 20sten, — die Zeit vom sechzehnten bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. — zusammen, da in ihnen ein gemeinsamer, fortschreitender Gang sichtbar wird und die grössere Vollständigkeit der späteren Denkmäler dieser Gesammtperiode uns zu begründeten Rückschlüssen auch auf die Principien, welche bei den früheren, wiederum nur mehr vereinzelt oder fragmentarisch erhaltenen Denkmâlern derselben Periode maassgebend waren, Veranlassung giebt. Wir haben hier ein grosses Ganzes an künstlerischer Auffassung und Behandlung, an fester Ausprägung künstlerischer Typen vor uns; der monumentale Sinn des Volkes entfaltet sich an Werken von reichster Gliederung; das Verständige in der Auffassung führt überall zu einem bestimmten Formengesetz; aber ebendasselbe Verständige hat zugleich eine Aufnahme conventioneller Typen für die Bezeichnung geistigen Lebens zur Folge, — eine Symbolik, welche die Hauche tieferer künstlerischer Regung dennoch schon im Beginnen erstickt und die ägyptische Kunst auf alle Folgezeit hin im Stande der Unfreiheit erhält. — Im Uebrigen sind allerdings charakteristische Unterschiede der künstlerischen Entwickelung je nach den Epochen der genannten Dynastieen wahrzunehmen. Die Epoche der 18ten Dynastie ist die des lebhaften Ringens und Strebens; das Formengesetz erscheint noch nicht als ein ausschliesslich bestimmtes und das künstlerische Gefühl noch als ein verhältnissmässig freieres; wesshalb denn einzelne Werke dieser Epoche in der That das Gediegenste an künstlerischer Schönheit und Belebung nach Maassgabe des ägyptischen Gesammtcharakters enthalten. Die 19te Dynastie bezeichnet die volle Anwendung des Erworbenen zur erdenkbar reichsten Ausstattung des Lebens. Die mannigfaltigsten Aufgaben gewähren scheinbar die höchste Begünstigung; aber jene Versuche einer

edleren und freieren Gestaltung kehren nicht wieder und die Ueberfülle der Arbeit trägt wesentlich dazu bei, ein handwerklich conventionelles Wesen zum Gesetz zu machen. Die Werke zu Anfang der 20sten Dynastie lassen die weitere Verfolgung dieses Weges, häufig eine schon lässigere Behandlung erkennen.

Das architektonische Werk, Tempel oder Palast, erscheint eines Theils als die monumentale Ausprägung des feierlichen und vielgegliederten Rituals, mit welchem der Gottheit oder dem gottähnlichen Herrscher gehuldigt ward, andern Theils als die gegliederte Masse, die, je nach ihren Abtheilungen, die bildnerischen Urkunden der Götterverehrung, der Herrscherthaten aufzunehmen bestimmt war. Die äussere Form des architektonischen Werkes beruht auf jener ursprünglichen pyramidalischen Gestalt, indem die Aussenwände, die des einzelnen Gebäudes und die der Mauern, welche einen grösseren Gebäudecomplex umschliessen, mit geneigten Seitenflächen versehen sind. Besonders charakteristisch erscheint dies pyramidale Element an den thurmartigen Flügelgebäuden, den sogenannten Pylonen, welche sich zu den Seiten des Einganges und zu dessen Auszeichnung über oblonger Grundfläche erheben. Im Inneren gestalten sich mannigfaltige Räumlichkeiten je nach dem Bedürfniss, Höfe, Säle, Kammern ver-



Pylon mit Mastenschmuck. Reliefbild im südlichen Nebentempel von Karnak.

schiedenster Art, im Grunde der Gesammtanlage das Sanctuarium. Dabei wird, zur Ausfüllung der inneren Räume, ein reichlicher Säulenbau angewandt: in Reihen geordnete Säulen, Architravbalken tragend, über welche die Deckplatten des Daches lagern. Die Höfe sind mit Säulen- und noch häufiger mit Pfeilerhallen umgeben; an die Pfeiler, als ihnen zugehörig, lehnen in diesem Falle stets sinnbildlich bedeutende Kolossalstatuen. Für die Vereinigung der verschiedenen Gebäudetheile zu einem Ganzen ist ein organisch abschliessendes Gesetz nicht vorhanden; die Theile des Gebäudes sind so zu einander geordnet, dass in der Regel ein Theil in den andern hineingeschoben erscheint; selbst jede Thür hat dem entsprechend die Form eines ursprünglich für sich bestehenden Baustückes. Solcher Behandlung gemäss ist das architektonische Werk zu einer fortgesetzten Erweiterung und Vergrösserung geeignet, in ähnlichem Sinne, wie früher die Pyramiden sich, allerdings im einfachsten krystallinischen Wachsthum, durch fortgesetzte mantelartige Umlagen erweitert hatten; daher bei grossen und gefeierten Anlagen die Räume, die Hallen, die Höfe, die Pylonen sich nicht selten vielfach wiederholen und wiederum andre Anlagen an die Hauptanlage anschiessen.

Für die Formenbehandlung im Einzelnen ist zunächst die Einfassung der äusseren Kanten hervorzuheben. Diese besteht überall aus einem Rundstabe, welcher bei der Oberkante mit einem grossen Hohlleisten gekrönt wird. Die Motive hiezu finden sich schon in der Ausstattung der memphitischen Felsgräber aus der ersten Blüthezeit des alten Reiches; der Hohlleisten, schon dort mit einer Art senkrechter Einkehlungen geschmückt, die, wie alles Uebrige, farbig verziert sind, scheint das Nachbild einer Bekrönung mit reihenweise geordneten Federn oder Blättern zu sein. In der Form der Säule wechseln in der Epoche der 18ten Dynastie die beiden Formen der Gräber von Benihassan, beide in vorschreitender Ausbildung, die ästhetisch constructive, welche aus der Grundform des vielseitigen Pfeilers entsteht, und die symbolische des Lotosbündels. Zu Anfang scheint jene Form vorherrschend gewesen zu sein und es scheint sich schon in diesem Elemente die freiere ästhetische Regung anzukündigen; dann aber gewinnt die symbolische, nachmals zum rein conventionellen Typus herabsinkende Form die ausschliessliche Herrschaft. — Die Wandfläche erscheint überall zur Aufnahme der monumentalen Bilderschrift bestimmt; diese Bebilderung wächst im Laufe der in Rede stehenden Periode, der Art, dass auch die für einen selbständigen architektonischen Ausdruck geformten Bauglieder, wie die Säulenschäfte, damit bedeckt werden. Fast durchgehend bestehen diese Wandbilder aus eingesenkten Reliefs (Koilanaglyphen), flach erhabenen Darstellungen innerhalb vertiefter Hauptumrisse, zwischen denen im Uebrigen die Fläche der Wand beibehalten ist. Die Reliefbilder sind durchaus farbig bemalt,

die Theile des architektonischen Details ebenso. — Zur weiteren monumentalen Ausstattung gehören ferner die schon erwähnten, an die Pfeiler der Höfe anlehnenden Kolossalstatuen, — andre, frei vor den Eingängen sitzende Kolossalbilder der Könige, — Obelisken, in der oben bezeichneten Form, als Denkzeichen der in ihren Hieroglyphen-Inschriften näher angegebenen Weihungen der Gebäude. Ebenso zählen zur Gesammtheit dieser Denkmäler die heiligen Prachtstrassen, welche zu ihren Zugängen führen, auf beiden Seiten durch Reihen liegender Widder- oder Sphinx-Kolosse (wiederum symbolischen Inhaltes) eingefasst.

Die grossen architektonischen Monumente gelten zum Theil als zum Todtenkult der Herrscher dieser Periode bestimmt. Die Gräber selbst hatten eine abgeschiedene Lage und Einrichtung. Es sind in den Fels getriebene Stollen, zum Theil von erheblicher Ausdehnung und von verschiedenartiger Senkung, mehrfach mit grösseren Räumen wechselnd. Der Hauptraum diente zur Aufstellung des Sarkophags. Auch hier vervielfältigte sich die Anlage je nach der auf die Ausführung zu verwendenden Zeit. Die architektonische Ausbildung ist höchst einfach; dagegen sind alle Wände auf das Reichste mit bildnerischer Darstellung, — mit Malereien (aus einfach colorirter Umrisszeichnung bestehend) versehen. Auch die Sarkophage sind mit einer Fülle von Reliefsculptur geschmückt. Für festen Verschluss der Gräber wurde ebenso gesorgt, wie bei den von den Pyramiden bedeckten Gräbern.

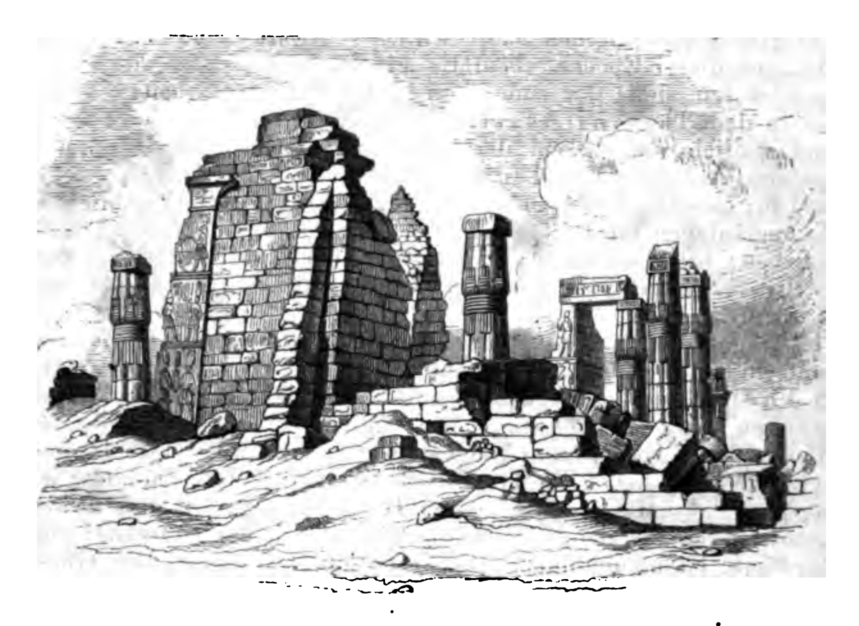
Bei besondrer Gelegenheit, namentlich durch die Beschaffenheit des Lokales veranlasst, wurde auch der Tempelbau theilweise als Grottenbau behandelt.

Architektonische Denkmäler.

Theben, in Oberägypten, ist für die in Rede stehende Periode die königliche Residenz. Dort entstand nach und nach eine Fülle der glänzendsten Denkmäler, deren Reste nach den heutigen Ortschaften, die in sie hineingebaut sind oder in ihrer Nähe liegen, benannt werden. Das schon von Sesurtesen I. gegründete Haupttheiligthum von Theben, auf der Ostseite des Nils bei dem heutigen Karnak, erhielt bereits bald nach der Gründung der 18ten Dynastie, von dem ersten der Könige, welche den Namen Tuthmes (Tuthmosis) führen, eine neue, reiche und mannigfach gegliederte Ausstattung. Nebentempel schlossen sich schon in dieser Epoche dem Haupttempel an. In den Säulen wechseln hier die beiden bezeichneten Formen; die des vielseitigen (nach griechisch-dorischer Art kanellirten) Pfeilers erreicht, wie namentlich die geringen Reste eines der südlichen Nebentempel bezeugen, eine weitere Ausbildung, mit einer eigenthümlichen Art von Kapitäl, wodurch sie das völlig charakteristische Vorbild

der griechisch-dorischen Säule wird. — Andre bemerkenswerthe Anlagen dieser Epoche, ebenfalls mit der Verwendung von Polygonalsäulen, sind: der zum Theil in den Felsen gearbeitete Tempel in dem Thale El Asasîf, in der Nordwestecke von Theben, und südlich von diesem das kleine alte Heiligthum (zur Seite späterer Anlagen) bei Medînet Habu. — Ausserhalb Thebens sind für dieselbe Frühepoche besonders die Reste einiger nubischen Tempelanlagen mit Polygonalsäulen (zumeist kanellirten) hervorzuheben: bei Amada in Unter-Nubien, bei Wadi Halfa an der zweiten Katarakte, und weiter südwärts bei Semneh und bei Kummeh.

Gegen das Ende der 18ten Dynastie, in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, begann Amenhotep (Amenophis) III. in Theben ein andres glänzendes Baudenkmal, das bei dem heutigen Luxor belegene. Die Säulen der vorderen grossen Räume dieses Heiligthums (abgesehen von dem, was später hinzugefügt wurde) haben die symbolische Form des Lotosbündels, in einer eigenthümlich consequenten Durchbildung; es sind zwölf Lotosstengel, die sich, mehrfach umgürtet, zu der Gesammtform der Säule zusammenfügen. Ihr Verhältniss ist schwer, ihre Gliederung schon dekorativ, die Wirkung aber (wie wenig auch das geschlossene Blüthenkapitäl zum Ausdruck der an solcher Stelle erforderlichen architektonischen Kraft, selbst nur in bildnerischer Darstellung, geeignet erscheint) doch eine entschieden energische. — Zur schönsten Ausbildung, deren diese Lotossäule fähig war, gelangt sie bei dem, von demselben Könige erbauten Tempel von Soleb, im oberen Nubien. Hier erscheint die glücklichste dekorative Organisation der Säule und ein Verhältniss von Höhe und Dicke, welches, ohne der nothwendigen Strenge und Straffheit etwas zu vergeben, doch leichter und ansprechender wird, als es sonst in der ägyptischen Kunst zu finden ist. Sehr merkwürdig sind, in einem besondern Theile dieses Tempels, auch einige Säulen, die ein Kapitäl tragen, welches der Krone des Palmbaumes in freilich sehr einfacher und strenger Weise nachgebildet ist. Diese sehr günstige bildnerische Kapitälform erscheint ausserdem nur noch an einem vereinzelten, wenig jüngeren Beispiele und als eine mehr willkürliche Dekorationsform in der letzten Zeit ägyptischer Kunst. — Die glückliche Bewegung der ägyptischen Architektur zur Zeit Amenhoteps III. bezeugen sodann einige kleine, erst neuerlich ganz zerstörte Denkmäler von ansprechend charakteristischer Eigenthümlichkeit, die theils bestimmt, theils wahrscheinlich seiner Epoche angehörten. Sie befanden sich auf der Insel Elephantine und zu Eileithyia (El Kab) in Oberägypten: — kleine Heiligthümer mit schrägen Aussenwänden, umgeben von einem Peristyl viereckiger Pfeiler und mit zwei Lotossäulen an der Eingangsseite, das Ganze auf einem erhöhten Unterbau ruhend. —



Ansicht des Tempels von Soleb.

Die 19te Dynastie hebt in der Zeit um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts an. König Seti (Sethos) I. unternahm neue bedeutende Bauanlagen; sein Sohn, Ramses II. (Sesostris), der mächtigste und siegreichste der ägyptischen Könige, schuf den grossen Thaten seines Lebens das glanzvollste monumentale Gegenbild.

Seti baute in dem westlichen Theile von Theben das bei dem heutigen Qurna belegene Heiligthum, dessen Lotossäulen noch von trefflicher dekorativer Wirkung sind. — Beide Könige fügten dem Heiligthum von Karnak höchst umfassende Vorbauten hinzu, in einer Kolossalität, die selbst bei den einzelnen Baustücken (den Säulen u. s. w.) bis an die Grenze des Erreichbaren zu gehen scheint. Bei dem ungeheuren Säulenwalde, welcher den Vorsaal des Heiligthumes ausfüllt, ist hier die Einrichtung getroffen, dass ein erhöhter Mittelgang durch höher aufsteigende Säulen mit dem eigenthümlichen Kapitäl eines geöffneten Lotoskelches gebildet wird, eine Einrichtung, welche von da ab in den Haupträumen grosser architektonischer Monumente wiederkehrt. Dies ist ein neues Element; im Uebrigen aber erscheint das Gefühl für die Wesenheit der architektonischen Form schon erheblich abgeschwächt, indem z. B. das geschlossene Kelchkapitäl, alle Gliederung verlierend, zur Aufnahme willkürlichster Zierden benutzt und somit an sich unverständlich und scheinbar bedeutungslos

wird. — Aehnlich kolossale Vorbauten fügte Ramses II. dem Heiligthum von Luxor hinzu (wobei die an den älteren Theilen desselben vorhandene Säulenform strenger nachgeahmt wurde). — Ausserdem baute er im westlichen Theile Thebens ein besondres glänzendes Heiligthum, zwischen Qurna und Medînet Habu, das von den Griechen sogenannte Grabmal des Osymandyas. — Anderweit bedeutend sind die Denkmäler, die Ramses II. im unteren Nubien ausführen liess und die durch die Eigenthümlichkeit ausgezeichnet sind, dass ihre Hauptträume grottenartig in den Fels gearbeitet wurden, mit viereckigen, die Decke stützenden Pfeilern. Die Enge des Thales, welche den Platz für Freibauten beschränkte, war ohne Zweifel wenigstens der äussere Anlass für eine derartige Behandlung. Die merkwürdigsten dieser Denkmäler sind die beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul), deren Façaden mit höchst kolossalen Felssculpturen, sitzenden Statuen bei dem grösseren Tempel, stehenden bei dem kleineren, geschmückt sind. — Zwei andre, roher behandelte Grottentempel (mit freien Vorbauten) sind die von Gerf Hussên (Girscheh) und von Wadi Sebûa (Essabua). — Von sonstigen architektonischen Denkmälern, welche Ramses II., namentlich in Unterägypten, ausführen liess, sind nur geringe Reste vorhanden.

Sodann sind noch die ebenfalls sehr prachtvollen Denkmäler zu erwähnen, welche unter dem ersten Könige der 20sten Dynastie, Ramses III., um den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts v. Chr., zu Theben ausgeführt wurden. Die Behandlung der Formen in denselben schliesst sich im Allgemeinen der der Denkmäler des zweiten Ramses an. Zu ihnen gehören ein bei dem heutigen Medînet Habu gelegenes grosses Heiligthum und vor diesem ein kleineres Gebäude von eigenthümlicher Beschaffenheit, vermuthlich eine Privatwohnung des Königs; dann zwei Nebentempel des grossen Tempels von Karnak, die, zum Theil wiederum erst später beendet, eine schon sinkende Technik erkennen lassen.

Die Gräber der thebanischen Könige befinden sich in dem schwer zugänglichen Felsthale, welches, im Nordwesten von Theben befindlich, den Namen Biban el Moluk (Bab el Meluk) führt. Die Felshöhen auf der Westseite Thebens enthalten ausserdem zahlreiche Gräber von Privatpersonen, im Allgemeinen von ähnlicher Anlage.

Bildnerei.

Das architektonische Werk hat, wie bereits angedeutet, zum wesentlichen Theile den Zweck, den bildnerisch monumentalen Darstellungen zum Halt und zur Unterlage zu dienen. Die bil-

dende Kunst geht, untergeordnete Ausnahmen abgerechnet, durchaus in diese monumentale Bestimmung auf. Durch die letztere sind ihr die Gegenstände der Darstellung gegeben, sind deren Auffassung, Behandlung, Weise der Ausführung bedingt.

Die Denkmäler sind Einzelzwecken des Lebens gewidmet, und ihre bildnerische Ausstattung bezieht sich auf diese Einzelzwecke. Jenes trocken verständige Element macht sich hiebei von vornherein wiederum mit Entschiedenheit geltend. Wo die Darstellung religiösen Inhaltes ist, da dient sie nicht unmittelbar, nicht an sich der Feier der höchsten Wesen: sie bezieht sich auf die besonderen und durch den einzelnen Fall bedingten Verhältnisse dessen, der das Denkmal gestiftet hat, oder dem dasselbe bestimmt ist, zu diesen höchsten Wesen; sie vermittelt nur etwa in symbolischer Fassung die, ebenso auf das besondre Verhältniss bezügliche Gegenwart göttlicher Kräfte. Alles ist historisch und real gedacht; mythische Scenen stehen in unmittelbarem Wechselbezuge zu dem Schicksal des Königs; Scenen der Götterverehrung, religiöser Weihen u. drgl., sind überall durch historische Momente veranlasst. In reicher Fülle schliesst sich an, was das Leben an Thatenglanz, an Genuss und Besitz geboten hat. Eine Welt der Erscheinungen liegt vor dem Auge des ägyptischen Künstlers, und Alles wird in möglichst deutlicher Weise vorgetragen; von allem Aeusseren, was den Begebenheiten angehört, was die volksthümlichen und die persönlichen Besonderheiten anbetrifft, werden die bezeichnenden Typen mit höchster Sorgfalt nachgebildet. Die ägyptische Kunst gewährt hiemit eine so erschöpfende Anschauung der gesammten äusseren Lebensverhältnisse des Volkes, wie dies bei keinem andern Volke und zu keiner andern Zeit stattgefunden hat. — Die eigentlichen Heiligthümer enthalten die als Weihedenkmale dienenden Kolossalstatuen der Könige und ihrer Angehörigen, in den Wandreliefs vorzugsweise die Thaten ihres der Gottheit (auch in der kriegerischen That) geweihten Lebens. In den Malereien der Königsgräber sind die Geschicke der Seele nach dem Tode, in denen der übrigen Gräber (wie in der Kunst des alten Reiches) die Dokumente des irdischen Besitzes und des Genusses des letztern dargestellt.

In der Bildung der menschlichen Gestalten, welche den in der späteren Epoche des alten Reiches festgestellten Typus aufnimmt, zeigt sich eine naive Anschauung, die das Charakteristische nicht ausser Acht lässt, Leben und Charakter aber nur erst in gewissen allgemeineren Grundzügen zum Ausdrucke bringt. Bei den Kolossalstatuen macht sich dies letztere in der strengen und starren, gewissermaassen architektonischen Gesammthaltung, ihrer architektonischen Verwendung entsprechend, besonders geltend. Bei den Reliefbildern und den gemalten Umrissdarstellungen ist jene conventionelle Darstellung beibehalten, welche, um möglichst

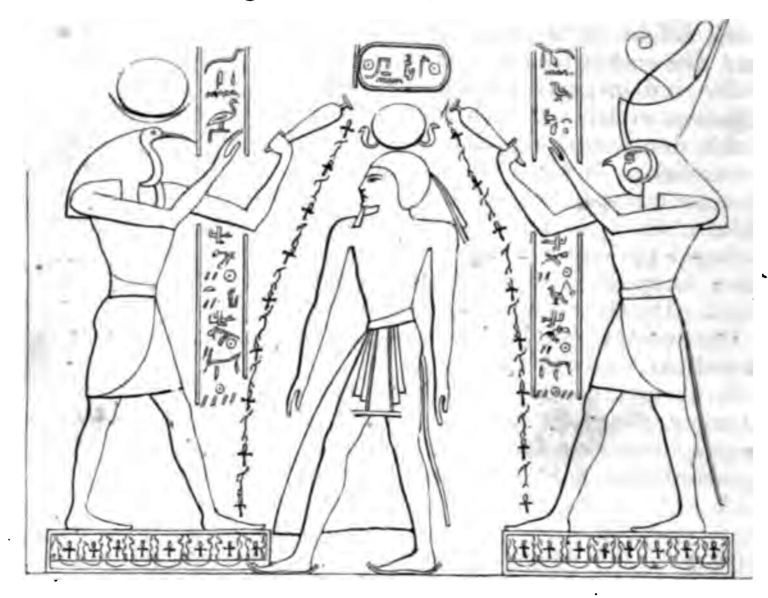
deutlich zu sein, Gesicht und Beine im Profil und die Brust von vorn nimmt. Eigenthümlich und ziemlich durchgehend ist hier ein schlankes, leichtes, straffes Körperverhältniss, der Art jedoch, dass alle derbere Musculatur, besonders in den Beinen, vermieden wird. Die Bewegung der einzelnen Gestalt ist oft, in der Ruhe wie im Affekt, trotz jener stereotypen Wendung, von sehr glücklicher Gesammtwirkung. Thierbildungen, namentlich die der Pferde, sind insgemein vorzüglich gelungen. Die bildlichen Compositionen erstrecken sich häufig über grosse Flächen und sind, je nach der darzustellenden Begebenheit, unter Umständen sehr figurenreich. Zu einer Gesammtanordnung solcher Compositionen und einer entsprechenden Wirkung reicht das künstlerische Vermögen aber nicht aus; die bildliche Erzählung verliert sich in der Regel entweder in wirr gehäufte Einzelnheiten oder die Gestalten bewegen sich schematisch, hintereinander, in parallelen Linien. Die Hauptfiguren, auf denen der eigentliche Gedanke der Darstellung ruht, namentlich die des Königes, dessen Thaten verherrlicht werden, sind dabei in ungleich grösserem Maassstabe als die übrigen gezeichnet. Bei kriegerischen und ähnlichen Darstellungen pflegt die Gruppe des auf dem Streitwagen stehenden Königes, was ihre Grundmotive betrifft, mit wahrhaft bewunderungswürdigem Schönheitssinne entworfen zu sein.



Relief zu Karnak. Scene aus den Kriegen Seti's I.

Die Götter sind in menschlicher Gestalt, aber zumeist mit Thierköpfen statt des menschlichen Hauptes dargestellt. Dies beruht auf dem, bei den alten Aegyptern stets volksthümlich gebliebenen Thierdienst und der Symbolisirung der göttlichen Eigenschaften durch die eine oder andre Thiergattung. Aber der

Künstler, welcher das natürlich Fremdartige zu einer Gestalt zusammenfügt, verfährt hierin wiederum nur trocken verstandesmässig, nur nach dem Gesetz einer äusserlichen Symbolik. Er weiss die Verbindung des Thierkopfes mit dem Menschenleibe



Ramses III., durch Thoth und Horus gereinigt.

rhythmisch zwar ganz wohl zu vermitteln (selbst bei Aufsetzung des schlanken Vogelhalses); aber eine organische Ineinanderbildung dieses Verschiedenartigen, die der anschauenden Phantasie glaublich erscheinen könnte, liegt seiner Absicht durchaus fern. Derselbe Fall tritt ein, wenn noch anderweitig Glieder verschiedener Gestalten miteinander verknüpft werden. Eine eigenthümliche Gestalt von menschlicher Bildung ist diejenige, welche an den Decken, wo Sternbilder in besondrer Constellation dargestellt sind, den Himmel personificirt; rechtwinklig gebrochen, theilweise auf das Allerungebührlichste ausgedehnt, zeigt sie die Fähigkeit, für blosse Verstandeszwecke auch die künstlerisch widersinnigste Erscheinung sowohl darzustellen als zu ertragen. Auch die ithyphallischen Gestalten, welche je nach Umständen den übrigen unbefangen eingereiht sind, bezeugen dieselbe einseitigst verstandesmässige Symbolik. Lascivität ist ihnen völlig fern; ebenso aber auch alles Gefühl für die grobsinnlichste Affection, die an ihnen zur körperlichen Darstellung gebracht ist. — Nur in einer Gattung symbolisch-phantastischer Darstellungen erreicht die ägyptische Kunst eine lebendig künstlerische Wirkung.

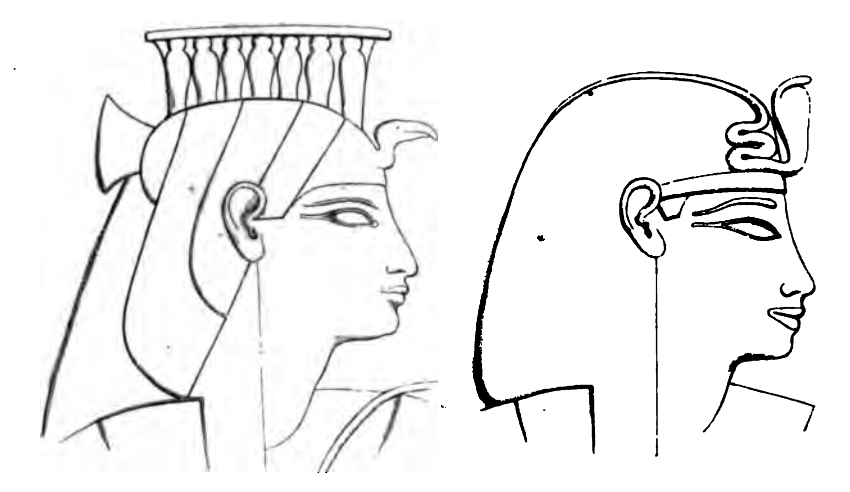
Dies sind jene Sphinxbildungen, welche zumeist aus dem Leibe eines ruhenden Löwen mit menschlichem Haupte bestehen und in energischer Totalität behandelt sind. Es scheint, dass die besonders hervorstechende Befähigung des Aegypters zur Auffassung des thierischen Lebens hier, wo das Thierische den entschieden überwiegenden Theil bildet, die günstigere Lösung der Aufgabe vermittelt hat.

In Allem, was die technische Ausführung betrifft, waltet in der ägyptischen Kunst dasselbe Element des Verständigen; es hatte ein höchst vollendetes Handwerk zur Folge, welches allein das Uebermaass jener monumentalen Ausführungen, die Ueberwindung jener Schwierigkeiten, die aus Grössenverhältniss und Material sich ergeben mussten, möglich machen konnte. Der Bau der menschlichen Gestalt, in dem Wechselverhältniss seiner Theile, war auf ein bestimmtes Gesetz, einen geheiligten Canon, zurückgeführt; dieser lag aller Einzelconception zu Grunde; nach seinen Maassbestimmungen war auch der riesigste Koloss in der als correct anerkannten Weise auszuführen, war im Allgemeinen aller willkürlich ausschweifenden Ausartung vorgebeugt — in demselben Grade freilich, wie hiemit gleichzeitig auch aller freieren Entfaltung wiederum eine hemmende Schranke gezogen ward. Die handwerkliche Ausdauer wusste die schwierigsten Stoffe zu überwinden; die Kolosse aus härtestem Granit sind in allen Theilen mit derselben Genauigkeit durchgebildet, wie die kleinste Figur der Hieroglypheninschrift an Obelisken und Sarkophagen. Ebenso ist an der maasslosen Fülle der Wandreliefs dieselbe sich gleichbleibende Sorgfalt, an den mit einfachen Farben ausgeführten Wandmalereien dieselbe Präcision der Umrisslinie wahrzunehmen. Auch in dieser Gleichartigkeit des handwerklichen Betriebes ist die ägyptische Kunst eine Erscheinung fast ohne weiteres Beispiel.

Innerhalb dieses gleichartigen Typus lässt die ägyptische Kunst jedoch schon in dieser Periode ihrer eigentlichen Blüthe ähnliche und im Einzelnen noch schärfere Wandlungen erkennen, als in der Architektur zu bemerken sind.

Die reinste künstlerische Durchbildung gehört auch hier, wie bereits angedeutet, der früheren Zeit, der Epoche der 18ten Dynastie an. Die menschliche Gestalt zeichnet sich in den, dieser Epoche angehörigen Bildwerken (bei allerdings schon charakterloser und unkräftiger Behandlung der Beine, — im Gegensatz gegen die Energie, die sich hiebei in der ägyptischen Kunst des alten Reiches gezeigt hatte,) durch die feine und lebendige Behandlung des Körpers, durch die edle Bildung des Gesichtes aus. So in den Reliefs dieser Zeit, unter denen besonders die der Grabgrotten von Eileithyia (El Kab) in Betracht kommen; so namentlich in einzelnen schönen Bildnissstatuen, wie den meisterlich durchgebildeten Granitstatuen der ersten Tuthmosen im Museum von Turin und einigen weiblichen Statuen des Museums

von Leyden. Nicht minder gediegen, noch streng im Einzelnen, aber zugleich voll energischen Lebens und künstlerischer Haltung sind die Löwen aus Granit aus der Zeit Amenhotep's III., welche das britische Museum zu London besitzt.



Reliefköpfe aus der Epoche der achtzehnten Dynastie.

Die Werke der 19ten Dynastie, namentlich die von Ramses II., sind in Bezug auf Plan und äusseren Gehalt staunenswürdig, wie kaum etwas Andres, das menschlicher Wille geschaffen; die reichlich ausgeprägten Typen der eigenthümlich ägyptischen Darstellungsweise geben diesen Werken ein höchst vielseitiges Interesse. Aber das Bedürfniss thunlichst erreichbarer Vollendung ist bereits minder entschieden; die künstlerischen Kräfte stumpfen sich bei der Ueberfülle des Darzustellenden ab; die Reinheit der Linien verliert sich; Beispiele von entschieden roher Behandlung machen sich geltend. Das Museum von Berlin besitzt eine Kolossalstatue Ramses II. aus Granit, deren schon äusserlich conventionelles Gepräge bei Vergleichung jenes älteren Fragments der Statue Sesurtesens I. auffällig ist. — Höchst riesig sind die Kolossalstatuen, welche die Façaden der beiden Felstempel von Abu Simbel (Ibsambul) in Nubien schmücken. Die des grösseren Tempels sind vier sitzende Gestalten, sämmtlich Ramses II. vorstellend, die über 60 Fuss hoch sind und sich aufgerichtet bis zu 80 Fuss erheben würden. Die Köpfe zeigen hier, trotz der ungeheuren Dimension im Ganzen und Einzelnen, eine entschieden individuelle Bildung allerdings mit Glück durchgeführt. Die Statuen der Façade des kleineren Tempels sind sechs stehende Gestalten, 35 Fuss hoch, denselben König und

seine Angehörigen darstellend. Hier ist die körperliche Behandlung, besonders die der Brustpartie, als eine nicht sehr erfreuliche zu bezeichnen.

Der Felstempel von Gerf Hussên (Girscheh) hat im Innern Pfeiler mit daran lehnenden Kolossalfiguren, welche in einer barbarischen Schwerfälligkeit ausgeführt sind. Ebenso sind an den Vorbauten des Tempels von Wadi Sebûa (Essabua) sehr schwere Kolossalstatuen enthalten; beides ein deutliches Zeichen des eingetretenen Mangels an geeigneten künstlerischen Kräften, wenigstens für das Kunstfach der Statue grosser Dimension. Die Wandreliefs dieser Denkmäler haben wiederum dasselbe frischere und im Inhalt der Darstellungen vielfach anziehende Gepräge, wie die Wandbilder andrer Denkmäler des genannten Königs.

Die ungünstige Wirkung, welche das Ueberbieten der künstlerischen Kräfte hervorbringen musste, zeigt sich besonders deutlich an der Rohheit der gleichzeitigen kleinen Privatdenkmäler (Grabpfeiler und dergl.), zu deren Beschaffung kaum noch eine geeignete Hand zur Stelle gewesen zu sein scheint, und an den Denkmälern der Nachfolger, deren Meister aus der mit so viel geringerer Sorgfalt betriebenen Schule hervorgegangen waren. Die Behandlung der Sculpturen an den grossen Denkmälern Ramses III. bekundet schon einen entschiedenen Verfall der Kunst. Die reiche bildnerische Ausstattung seines kolossalen Granitsarkophags im Louvre zu Paris (der Deckel desselben in der Universität von Cambridge) macht sogar bereits den Eindruck roh entworfener Skizzen.

Vom dreizehnten Jahrhundert v. Chr. bis zu den Ptolemäern.

Architektonisches.

Von der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts v. Chr. ab fehlt es Aegypten auf geraume Zeit an künstlerisch monumentalen Urkunden. Im achten Jahrhundert v. Chr. wurde das Land von äthiopischen Königen beherrscht, die einige künstlerische Spuren ihres Daseins hinterlassen haben. Im Anfange des siebenten Jahrhunderts standen zwölf ägyptische Fürsten siegreich gegen die Fremden auf und bildeten nach deren Vertreibung eine Zwölfherrschaft. Sie bauten ein gemeinsames Bundesheiligthum, das von den Alten als Weltwunder angestaunte Labyrinth, in der Landschaft des Fayum. Es war ein überaus umfassender Gebäudecomplex mit zwölf Höfen und, wie es scheint, einem Hauptgebäude in der Mitte; auch war dasselbe auf seinen Wänden reichlich mit Bildwerk ausgestattet. Eine ausgedehnte Trümmer-

anlage (über die künstlerische Behandlung bis jetzt keine Kunde gebend) ist neuerlich als Rest des Labyrinthes bezeichnet worden.[1]

Einer der Zwölfherrscher, Psammetich, machte sich, 670 v. Chr., zum Alleinherrn Aegyptens und gründete die 26ste Dynastie, deren Residenz die Stadt Saïs in Unterägypten wurde. Von den glänzenden baulichen Denkmälern, welche die Herrscher dieser Dynastie in Unterägypten, den historischen Berichten zufolge, ausführten, ist indess nichts erhalten; ebensowenig von denen, welche Amasis nach dem Erlöschen der Dynastie (570) errichten liess. Doch finden sich zu Theben einige bauliche Ueberreste aus dieser Epoche; sie lassen, in sehr bemerkenswerther Eigenthümlichkeit, ein Zurückgehen auf die besten und edelsten Muster der Frühzeit (auf den in der Epoche der 18ten Dynastie herrschenden Baustyl) erkennen. Namentlich gehören hieher zwei neuerlichst aufgefundene kleine Tempel nördlich von Karnak; auch, wie es scheint, der zu Medamût, in der thebanischen Ebene, befindliche Rest einer Säulenhalle, in seiner ursprünglichen Anlage. Ausserdem eine Anzahl thebanischer Felsengräber, im Innern zum Theil von beträchtlicher Ausdehnung, mit offenen Vorhöfen, zu denen grosse ziegelgewölbte Bogenthore führen. Das bedeutendste, auch an bildnerischer Ausstattung, ist die sogenannte „grosse Syrinx“, das Grab eines Priesters Petamenap. — Einige Gräber dieser Epoche bei Memphis sind durch die Bedeckung mit Keilsteingewölben bemerkenswerth.

Die Zeit der Perserherrschaft (seit 525 v. Chr.) ist fast ohne Denkmäler. Dagegen finden sich deren aus der Epoche, während welcher Aegypten vorübergehend dies Joch abgeschüttelt hatte, vom Ende des fünften bis zur Mitte des vierten Jahrhunderts. Insbesondere sind einige von Nectanebus (362—350) begonnene Anlagen auf der Insel Philae, oberhalb der ersten Nilkatarakte, zu nennen. Die Form des Säulenkapitäls entspricht hier bereits, ob auch noch in einfacher Weise, den später beliebten dekorativen Formen.

Bildnerei.

Eine umfassendere Anschauung für den Zustand der ägyptischen Kunst in der eben bezeichneten Epoche gewährt uns Dasjenige, was von bildnerischen Denkmälern erhalten ist. Hierin zeigt sich, worauf allerdings auch schon die historischen Notizen über die baulichen Unternehmungen und die geringen architektonischen Reste hindeuten, der entschiedene Aufschwung zu einer

[1] Lepsius, Denkmäler, Abth. I, T. 46. (Vergl. dazu meine Geschichte der Baukunst, S. 53, Anm.)

sehr schätzenswerthen neuen künstlerischen Blüthe. Diese kündigt sich bereits in den Arbeiten an, welche unter dem ersten jener Aethioperkönige, Schabak (Sabaco), im achten Jahrhundert ausgeführt wurden; namentlich in der ihm angehörigen Restauration des Portales zwischen den Pylonen von Luxor, zu Theben. Die an letzterem enthaltenen Reliefsculpturen zeichnen sich durch einen eigenthümlich energischen Styl aus.[1] Höchst bedeutend erscheinen die Arbeiten aus der Zeit der 26sten Dynastie, an Statuen und Sarkophagen. In diesen Bildwerken verbindet sich mit der sorgfältigsten Technik ein frisches Lebensgefühl; die Gestalten sind leicht, kräftig und in ihrer Art voll Grazie; die Muskeln sind häufig so genau wie entschieden angegeben. Der Styl entspricht im Allgemeinen dem der 12ten Dynastie, sei es, dass man die im unteren Lande befindlichen Werke jener Frühzeit als nächstliegende Muster aufnahm, sei es, dass sich hier in der That, in einer eigenthümlichen Lokalschule, das alte stylistische Element fortgepflanzt hatte. Einige der vorzüglichst gediegenen Sculpturen dieser Zeit befinden sich in den Sammlungen von Paris: der höchst meisterlich gearbeitete Basaltsarkophag des Taho und mehrere Statuen im Louvre; auch, derselben Richtung angehörig, die Statue des Nectanebus in der Bibliothek. Die Basaltlöwen des Nectanebus, im vatikanischen Museum zu Rom, sind ebenfalls zu den schätzbarsten Werken dieser Periode zu zählen.

Epoche der Ptolemäer und der Römerherrschaft.

Die griechisch-ägyptische Dynastie der Ptolemäer oder Lagiden, welche nach dem Tode Alexanders des Grossen (323 v. Chr.) gegründet ward, bethätigte sich aufs Neue durch die Ausführung zahlreicher Denkmäler; die Römerherrschaft (seit 30 v. Chr.) folgte diesem Beispiel, der Art, dass die Zeugnisse monumentaler Thätigkeit bis in das dritte Jahrhundert nach Chr. hinabreichen. Bis zum Ende wurde der nationale Typus in der Hauptsache, etwaige fremde Einflüsse völlig in sich auflösend, mit Entschiedenheit bewahrt.

Architektur.

Doch machen sich an den Denkmälern dieser Schlussepoche, was ihre architektonische Gestaltung anbetrifft, gewisse Modificationen von charakteristischer Eigenthümlichkeit geltend. Neue

[1] Champollion, lettres, p. 219.

Elemente dekorativen Glanzes, symbolischen Ausdruckes entwickeln sich aus den älteren Formen; ein Bestreben nach einer freieren Organisation der Anlage giebt sich kund, aber nur ein scheinbares, denn es vermag nicht nur den Widerspruch mit dem ursprünglich Gegebenen nicht zu beseitigen, es wird sogar gleichzeitig durch neu hinzutretende Einschränkung, in disharmonischer Weise, aufgehoben, Dies scheinbar freiere Bestreben besteht in der Anlage von Säulenportiken am Aeusseren der Gebäude, — für gewisse kleinere Heiligthümer (Nebentempel, welche den Namen der Typhonien oder Mammisi's führen,) sogar in der Peripteral-Anordnung, welche das Gebäude rings mit einem Portikus umgiebt. Vielleicht kündigt sich hierin eine Einwirkung fremder, z. B. griechischer Kunst an. Die Säulenstellung gewinnt jedoch (kleine offene Räume, vermuthlich Thiergehege, die mit Säulen umgeben sind, ausgenommen) keine Selbständigkeit; sie ist in die Wand nur eingeschoben, deren schräge (pyramidalische) Neigung an der Ecke des Gebäudes, selbst als derartiger Eckpfeiler bei jenen Peripteral-Anlagen, wiederum vortritt. Auch die freie Entwickelung ist den Säulen versagt, indem hohe Brüstungsmauern zwischen ihnen aufgeführt und den mittleren Säulen, welche den Zugang bilden, in höchst unschöner Weise sogar Thürpfosten angefügt sind. — Das Säulenkapitäl, bei dem die Form des geschlossenen Lotoskelches nicht mehr vorkommt, hat vorherrschend die Form eines geöffneten, zumeist mehrblättrigen Kelches, der auf das Verschiedenartigste mit anderweitigen Pflanzenzierden geschmückt zu sein pflegt. Auch jenes alte Palmenkapitäl taucht hiebei gelegentlich wieder auf. Häufig befindet sich über dem Kelche des Kapitäls ein besondrer Aufsatz, aus vier Hathormasken, welche ein kleines Tempelgebilde tragen, bestehend, — eine Zuthat symbolischen Inhaltes, die sich allerdings schon in der älteren Kunst, dort aber nur als vereinzelter Reliefschmuck, findet. Nicht ganz selten auch fällt das eigentliche Kapitäl ganz weg, und der Aufsatz allein, das ästhetische Bedingniss wiederum der Symbolik völlig opfernd, bildet die Bekrönung der Säule. — Reichere Dekoration, immer jedoch symbolischen Gehaltes, wird ausserdem bei den Kranzgesimsen, namentlich denen der Brüstungsmauern zwischen den Säulen, zur Anwendung gebracht.

Die wichtigsten Denkmäler dieser Epoche, zunächst aus der Ptolemäerzeit (zum Theil aber erst unter den Römern beendet) sind: die prächtigen und malerisch geordneten Heiligthümer der Insel Philae, der Doppeltempel von Ombos (Kûm Ombo), das grossartige Tempelheiligthum von Apollinopolis magna (Edfu), der grosse Tempel von Latopolis (Esneh), dessen noch stehende Vorhalle indess erst der Römerzeit angehört, nebst andern Anlagen dort und in dem gegenüberliegenden Anti-Latopolis (Helleh), die neuerlich verschwundenen schönen



Ehemaliger Tempelrest von Antäopolis.

Tempelreste von Antäopolis (Qaû el Kebir), einige kleine Tempel zu Theben, die geringen Ueberbleibsel des Ammontempels auf der ammonischen Oase, u. s. w. — Sodann der von Kleopatra am Ende der Ptolemäerzeit gegründete prachtvolle Tempel von Tentyris (Denderah) und der von Hermonthis (Erment). — Endlich, aus der Römerzeit, eine Anzahl von Tempelanlagen, besonders im unteren Nubien: der Tempel von Talmis (Kalabscheh), als der bedeutendste derselben; die schon früher begonnenen von Debôt und Dakkeh, die von Tefah, Gartas, Danduhr, Kesseh, Maharraga; einige andre auf den Oasen der libyschen Wüste, u. s. w.

Bildnerei.

Die Bildnerei dieser Schlussepoche, in Statuen und Wandreliefs, befolgt nicht minder die überlieferten nationalen Typen, unterwirft dieselben aber ebenfalls gewissen Modificationen, welche auch hier auf einer Art fremdländischen Einflusses beruhen mögen. Namentlich ist zu bemerken, dass an die Stelle des alten Canons für das Massverhältniss der menschlichen Gestalt ein andrer tritt, bei dessen Anwendung die strenge Einfalt und Reinheit der früheren Form einer ausschweifenderen, minder harmonischen Linienführung Platz macht.[1] Zu den besten Werken der Ptolemäerzeit gehören ein Paar königliche Kolossalstatuen aus Granit,

[1] Lepsius, Briefe, S. 115.

im vatikanischen Museum zu Rom; gegen die Arbeiten der 18ten und der 26sten Dynastie stehen diese indess bereits beträchtlich zurück. Das wundervolle technische Vermögen der alten ägyptischen Meister, deren Händen auch der härteste Stein fügsam gehorchte, erscheint in dieser Epoche bald völlig erloschen. Die Arbeiten zeigen mehr und mehr eine oberflächliche, oft eine rohe und ungeschickte Behandlung; die dreitausendjährige Kunst sinkt greisenhaft zu kindischen Anfängen zurück.

Aethiopien.

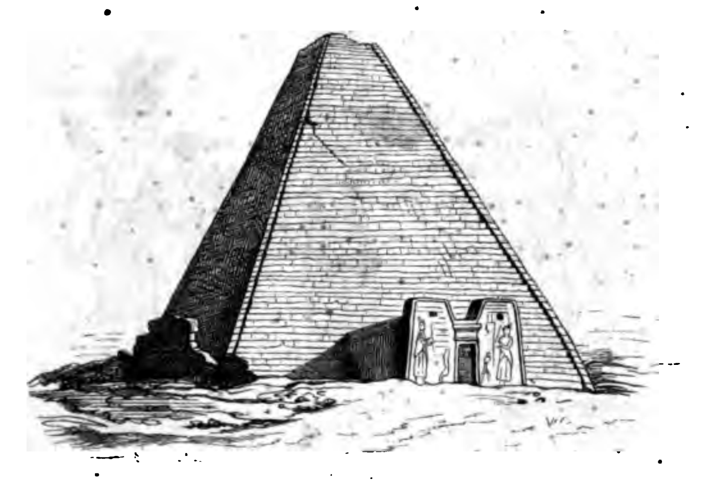
Merkwürdige Abzweigungen und Umbildungen der ägyptischen Kunst entwickelten sich in den äthiopischen Landen, — im oberen Nubien [1] und in Abyssinien, [2] wo in der Spätzeit des Aegypterthums und in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung ansehnliche Reiche blühten. Eine beträchtliche Anzahl von Denkmälerresten giebt davon Kunde. Neben der Aufnahme des ägyptischen Styles und eigenthümlicher Barbarisirung desselben lassen sie auch die Aneignung andrer künstlerischer Elemente erkennen.

Ober-Nubien.

Die älteren Denkmäler finden sich in der Gegend von Napata, am Berge Barkal. Hier hatte bereits Ramses II. ein grosses Heiligthum, dessen Ueberbleibsel noch vorhanden sind, gegründet. Später war Napata die Residenz jener äthiopischen Könige, die im achten Jahrhundert selbst Aegypten beherrschten. Ihrer Epoche, namentlich der des Tahraka, des zweiten dieser Könige, gehören die übrigen Tempelreste an. Diese zeigen eine Nachbildung des ägyptischen Styles, doch mit einer Neigung zum Phantastischen, indem z. B. die zwergenhaft barocke Gestalt des „Typhon“ für architektonische Zwecke verwandt wird, auch das Kapitäl der Hathormasken hier bereits in reichlicher Anwendung erscheint. Ausserdem sind in der Umgegend von Napata zahlreiche Pyramidengruppen vorhanden, die einzelnen Pyramiden von nicht beträchtlicher Dimension, zumeist ungleich schlanker als die ägyptischen und mit Vorkammern versehen, deren Eingang mit einem kleinen Pylonenbau geschmückt zu sein pflegt. — Die an den Tempeln und den Vorkammern der Pyramiden enthaltenen Reliefsculpturen zeigen eine leidlich reine Nachbildung des ägyptischen Styles.

[1] Cailliaud, voyage à Méroé. Hoskins, travels in Ethiopia. — [2] Valentia, voyages and travels to India, Ceylon etc., vol. III.

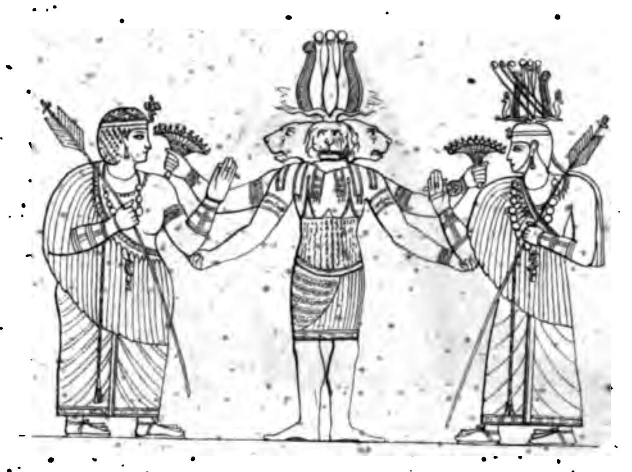
Jünger sind die Ueberreste der vom Nil und Atbara umflossenen sogenannten Insel Meroë. Die Stelle der Stadt Meroë (Begerauîeh, Assur etc.) wird gleichfalls durch zahlreiche



Pyramide von Assur.

Pyramidengruppen bezeichnet, welche den ebengenannten entsprechen und insgemein durch eine nah unter der Spitze der Pyramide angeordnete Fensternische den ursprünglichen Gehalt der Form noch mehr beeinträchtigen. Geringe Tempelreste finden sich zu Ben Naga am Nil, südlich von Meroë (wiederum mit Typhonfiguren); ansehnlichere in einer ausgedehnten Niederung mitten im Lande, zu Naga und zu Mesaurat e' Sofra (Wady Owatayb). Neben den ägyptisirenden Bauformen macht sich bei diesen zugleich die Aufnahme römischer und griechischer Elemente geltend, eine Stylmischung hervorbringend, die nicht ohne eigenthümlichen Reiz ist. So ist es bei einem Portikus zu Naga der Fall; so bei den Säulen des Haupttempels von Mesaurat, deren Reste eine anmuthige Umprägung der ägyptischen Form nach hellenischer Weise erkennen lassen. Auch ein Paar Tempelreste nördlich von Napata, zu Nelûa und Amâra, gehören dem Kreise der meroïtischen Denkmäler an. — Die Reliefsculpturen, mit denen diese Denkmäler geschmückt sind, haben ein seltsames Gepräge. Die Grundlage der Form und der Behandlung ist ägyptisch; aber die Gestalten sind schwer (die der zumeist vorkommenden herrschenden Königin unförmlich dick); die Linienführung hat kein sonderlich feines Naturgefühl mehr; die Gewandung ist in willkürlich schematischer Weise geführt und mit mancherlei barocker Zuthat versehen. Ein mehrköpfiges, vierarmiges Götterbild, welches dabei vorkommt, scheint

in dieser seiner Formation, welche in der ägyptischen Darstellungsweise kein Vorbild findet, auf hindostanischen Einfluss zu deuten.



Basrelief von Naga.

Abyssinien.

Andre Eigenthümlichkeit haben die Monumente von **Axum** in Abyssinien. Hier ist besonders eine erhebliche Anzahl grosser obeliskenartiger Denkmäler von Bedeutung, von denen gegenwärtig noch zwei aufrecht stehen. Sie haben eine Dekoration, in welcher die Elemente des Holzbaues, wie in einer Aufgipfelung von Thurmgeschossen, nachgebildet erscheinen; ihre Bekrönung ist kuppelartig gebildet. Ein von vier Pfeilern umgebener „Königstuhl" scheint in der Formation dieser Pfeiler ebenfalls an Nachahmung des Holzbaues zu erinnern. Auch dies, wie jene Kuppelbekrönung der Obelisken und die Weise ihrer Ausführung, gemahnt an hindostanisches Wesen und an eine von dort herübergekommene Einwirkung.

III. DAS ALTERTHUM DES MITTLEREN ASIENS.

Allgemeines.

Die Anfänge der mittelasiatischen Kunst[1] liegen wiederum im Dunkel der Urgeschichte. Es sind die Völker der Euphratlande, welche schon in frühster Zeit das Bedürfniss grossartig monumentaler Bethätigung bekunden. Die alte Blüthe des Reiches von Babylon geht bis in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Im zweiten Jahrtausend, besonders von den letzten Jahrhunderten desselben ab, erscheint Assyrien, mit seiner Hauptstadt Ninive, als herrschender Staat. Seine Blüthe dauert bis gegen das Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. In dieser Epoche treten zwei andere Staaten, Medien und das neubabylonische Reich, in den Vorgrund der Geschichte. Beide erlagen im sechsten Jahrhunderte dem neu emporstrebenden Perserreiche, bis auch dieses, im vierten Jahrhundert, durch Alexander d. Gr. gestürzt ward. — Die Typen der Kunst wurden im mittleren Asien von einem der herschenden Völker auf das andre übergetragen; sie bilden — soweit unser, durch freilich nur vereinzelte Zeugnisse begründetes Urtheil reicht; — ein Ganzes von gemeinsamer Entwickelung, die jedoch nicht in ähnlichem Grade fest und abgeschlossen erscheint, wie die Entwickelung der ägyptischen Kunst. Dies musste schon von vornherein durch die freiere geographische Lage und den durch sie minder behinderten Völkerverkehr veranlasst sein und wurde naturgemäss durch das Uebertragen der künstlerischen Formen von einem Volke auf das andre noch entschiedener bedingt. Die ursprüngliche Monumentalform dürfte ein sehr primitives Gepräge gehabt haben und in solcher Weise längere Zeit maassgebend gewesen sein; weitere Entwickelungen mögen nicht in reiner Stetigkeit aus derselben hervorgegangen sein. Wenigstens tauchen neben sehr einfachen Grundelementen, scheinbar

[1] Vaux, Ninivel and Persepolis; deutsch von Zenker.

unvermittelt, solche hervor, die eine lebhaft fortgeschrittene Bewegung bezeugen. Im Ganzen stellt sich einer einfach mächtigen Grundstimmung ein glänzender Luxus zur Seite. Der Ausgang dieser Entwickelungen zeigt uns in den künstlerischen Formen ein Bild üppig reicher Pracht, der schon der Stempel der Nachblüthe, im Einzelnen der der Entartung aufgedrückt ist.

Alt-Babylon.

Babylon. — Babel im Lande Sinear — wird durch den altbiblischen Bericht [1] von seinem ungeheuren Thurmbau, der die Eifersucht Jehova's erweckte, in die Geschichte eingeführt. Jüngere zuverlässige Berichte erzählen von einer höchst grossartigen Stufenpyramide, dem Heiligthum des Belus, — aus acht Absätzen bestehend, 600 F. an der Basis breit und ebenso hoch, — welche sich zu Babylon befand und deren Reste dort noch gegenwärtig erhalten sind. Diese, in ihrer damaligen Beschaffenheit, gehörte einer jüngeren Restauration an; es scheint aber, dass in ihrer Hauptform die ursprüngliche Anlage des alten Babelthurmes beibehalten war, und es zeigt sich hierin jedenfalls die urthümlichste monumentale Anlage auf der ersten Stufe künstlerischer Ausbildung und zugleich in einem so riesenhaften Massverhältniss, wie von keinem andern Denkmale der Welt bekannt ist. — Noch anderweitig wird von künstlerisch monumentaler Thätigkeit im alten babylonischen Reiche, aber ebenfalls erst nach Anschauungen, welche der Epoche des jüngeren Reiches angehören, berichtet.

Assyrien.

Architektur.

Ninive wird in den Berichten des Alterthums als eine Stadt von kolossalster Ausdehnung geschildert. Ihr Umfang maass 12 Meilen. Mächtige Mauern und Thürme umgaben sie. Ihre Reste sind in dem Hügellande am obern Tigris, Mosul gegenüber, und in einer Ausdehnung, welche die Wahrheit des alten Berichtes bezeugt, zu Tage getreten. [2] Die verschiedenen Hügelgruppen dieser Gegend scheinen die verschiedenen Theile, aus welchen die ungeheure Stadt bestand, oder vielmehr die vorzüg-

[1] Mose, I, 11, 1—9. — [2] Botta et Flandin, Monument de Ninive. Layard, Nineveh and its remains; Derselbe: the monuments of Nineveh; Ders.: a popular account of discoveries of Nin. (deutsch von Meissner); Ders.: discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon; Derselbe: second series of the mon. of Nineveh.

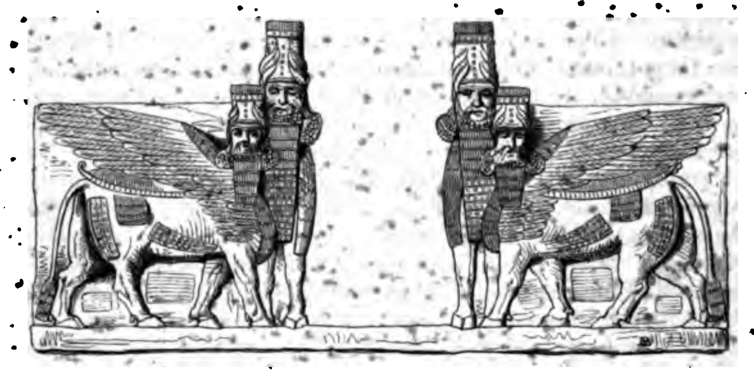
lichsten Palläste und Heiligthümer derselben zu bezeichnen. Die Gebäude sind in ihren oberen Theilen zerstört, und in ihren unteren Theilen verschüttet und mit Sand und Erde überweht worden; in jüngster Zeit hat man hier umfassende Aufgrabungen unternommen und reiche Schätze einer bis dahin verlorenen Cultur aufs Neue an das Licht befördert.

Man unterscheidet in diesen Monumenten zwei, durch einen nicht sehr beträchtlichen Zeitraum voneinander getrennte Epochen der assyrischen Geschichte. Die älteren gehören der Zeit gegen und um den Schluss des zweiten Jahrtausends v. Chr. an; die späteren sind um einige Jahrhunderte jünger und gehen, wie es scheint, bis an das Ende der assyrischen Herrschaft hinab. Die vorzüglichst wichtigen und zunächst die ältesten Denkmäler sind die des Hügels von Nimrud, des südlichsten der betreffenden Hügelreihe. Eine pyramidale Erhöhung auf der Nordwestecke dieses Hügels hat sich als Rest einer mit Steinen bekleideten Stufenpyramide, deren Basis 150 Fuss breit war, gezeigt, und es ist in ihr das sogenannte Grab des Sardanapal oder des Ninus, davon die griechischen Sagen berichten, erkannt worden. Neben der Pyramide sind, ausser kleineren Heiligthümern, die Reste eines grossen Pallastes, der frühsten unter den bis jetzt bekannten Anlagen von Ninive, aufgefunden. Ferner in demselben Hügel: die geringen Reste eines, schon im Alterthum zerstörten Central-Pallastes und die Reste eines grossen Südwestpallastes, des jüngsten der ninivitischen Gebäude, zu dessen Ausstattung das dekorirende Material des Central-Pallastes verwandt wurde und der seine gänzliche Vollendung nicht erreicht zu haben scheint. — Andre Hügel, in denen vorzüglich bemerkenswerthe Denkmäler aufgefunden wurden, sind der von Khorsabad, zumeist im Norden, und der von Kujundschik, in der Mitte der Hügelreihe. Die Pallastreste in beiden gehören, wie der Südwestpallast von Nimrud, der jüngeren Epoche der assyrischen Kunst an.

Die bauliche Anordnung dieser Denkmäler ist durchaus einfach und deutet (wie das Gesetz der Stufenpyramide) auf einen sehr primitiven Standpunkt zurück. Die einzelne Anlage besteht aus einem Terrassenplateau, auf dem sich ein Complex von Hallen und Zimmern, welche einen Hof oder mehrere Höfe umgeben, erhebt. Das System architektonischer Einzelgestaltung (z. B. das des Säulenbaues) erscheint dabei noch in keiner Weise maassgebend, wenn auch Säulen im Einzelnen zur Anwendung gekommen sein mögen; überhaupt finden sich nur wenige Andeutungen architektonischer Einzelbildung. Die Wände haben eine, zum Theil kolossale Dicke, die Räume sind (denen der mexicanischen Architekturen entsprechend) verhältnissmässig lang und schmal. Das Material der Mauern ist gedörrter Ziegel (das in der steinlosen babylonischen Ebene entschieden vorherrschende und ohne Zweifel von dort herüber genommene Material), mit

einer Bekleidung von Alabasterplatten. Die Bedeckung der Räume bestand ohne Zweifel aus einem hölzernen Balkenwerk; eine Darstellung unter den bildnerischen Dekorationen der Räume (zu Kujundschik) lässt schliessen, dass der Obertheil der Wände gelegentlich mit einer Fenstergallerie versehen war.

Von charakteristischer architektonischer Detailform ist, soweit bis jetzt die Entdeckungen reichen, nur ein Stück anzuführen: die Bekrönung der Brüstungsmauer einer Terrasse zu Khorsabad, in Haustein und in der Form eines weich geschwungenen Hohlleistens, — in ihrer Erscheinung, wie vereinzelt immerhin, doch völlig bezeichnend für asiatische Gefühlsweise. Die Eingänge der Gebäude haben keine architektonische, sondern ausschliesslich nur eine bildnerische Ausstattung. Bildnerische

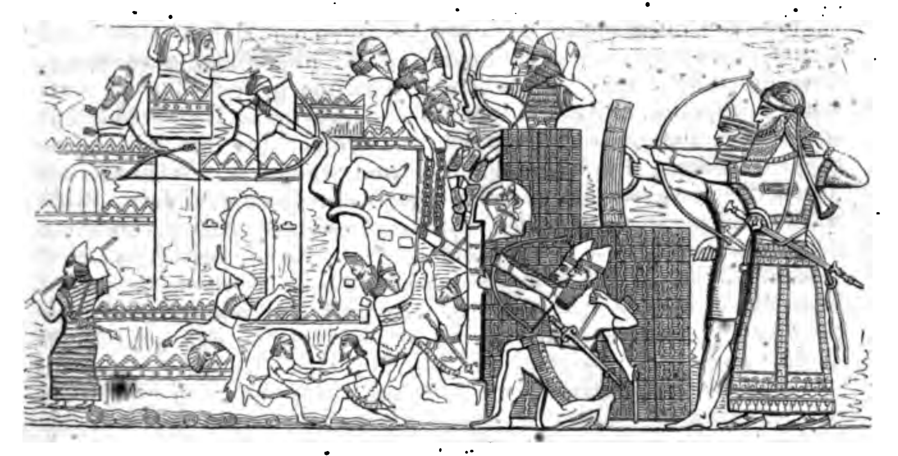


Portal des Pallastes von Khorsabad.

Darstellung ist überhaupt, in reichster Fülle angewandt, indem die Alabasterplatten, welche die Wände bekleiden, durchaus mit Reliefbildern bedekt sind; die letzteren springen aus der Fläche hervor, zumeist zwar nur in mässiger Weise, und zeigen überall nichts von Unterordnung unter ein architektonisches Gesetz (dem sich doch z. B. die ägyptischen Sculpturen im Allgemeinen fügen). Im Gegentheil beherrscht die bildnerische Kunst hier mit Entschiedenheit die architektonische; diese bietet jener, im höheren ästhetischen Sinne, nur die feste ungegliederte Masse dar, an welcher sie zur Erscheinung kommen soll, und der terrassirte Unterbau dient gewissermaassen nur dazu, jene Fülle von Bilderurkunden über den Boden des werkeltäglichen Lebens emporzuheben. — Die Reliefs waren farbig bemalt; der bekrönende Abschluss der Wände über ihnen besteht, statt architektonischer Gesimse, aus gemalten Ornamentzügen.

Doch ist aus einzelnen Gegenständen jener Reliefdarstellungen zu ersehen, dass es nicht unter allen Umständen an architektonischer Einzelgestaltung fehlte und dass sich hierin (wie in

jenem krönenden Hohlleisten) ein bestimmtes Formengefühl in charakteristischer Weise ausgeprägt hatte. So finden sich die Darstellungen kleiner Architekturen, welche mit Säulen und über diesen mit Volutenkapitälen — die griechisch-ionische Volute vorbildend — versehen sind. An der Dekoration von Geräthen erscheint die Form der Volute, in lebendiger Ausbildung, häufig angewandt. Eine andre überall angewandte Dekorationsform ist die einer Fächerblume oder Palmette, in einer Behandlung, welche ebenfalls als Vorbild der griechischen Gestaltung dieses Dekorationsstückes gelten muss. Diese Formen haben sämmtlich etwas Bewegtes, schwellend Elastisches, im entschiedenen Gegensatz gegen die Strenge der ägyptischen Formenbildung. — Anderweit ist zu bemerken, dass bei der häufig vorkommenden Darstellung von Städten und Burgen diese fast durchgängig mit Bogenthoren versehen erscheinen, was auf eine Ziegelwölbung (dergleichen sich in einzelnen Resten wirklich erhalten haben) zu deuten sein wird.



Belagerung einer Stadt. Relief aus dem Nordwest-Pallaste von Nimrud.

Bei der Einfachheit der architektonischen Anlage sind die Unterschiede je nach der früheren oder späteren Epoche nur gering. Die Gebäude der letzteren haben insgemein minder schmale Räume als die der ersten. Das Ornament (z. B. die Palmettenform) ist in diesen herber gebildet, in jenen geschmackvoller und freier entwickelt. Ueberhaupt gehören die bis jetzt bekannten Zeugnisse architektonischer Einzelformen vorzugsweise den späteren Gebäuden an.

Ausserhalb des Lokales von Ninive sind bis jetzt wenig Monumente assyrischer Kunst entdeckt worden. Die wichtigsten sind die besonders alterthümlich erscheinenden Ruinen von Arban, am Khabur, westlich von Mosul, und die von Kalah Schergat,

einige Meilen südlich von Nimrud, am Tigris; dann Felssculpturen bei Bawiân und bei Malthaijah, nordwärts von Mosul, im kurdischen Gebirge.

Bildnerei.

Die Bildnerei der Assyrer hat, wie die der Aegypter einen völlig monumentalen Zweck. Neben einzelnen Gestalten von mythischer Bedeutung, neben einzelnen Erscheinungen einer rituellen Symbolik sind es Darstellungen geschichtlichen Inhaltes, zur Feier eines bestimmten Herrscherlebens, aus denen diese Bildwerke bestehen: Scenen der königlichen Würde, des Lebensgenusses, z. B. der Freude der Jagd, der mannigfaltigsten Begebenheiten in Krieg und Schlacht. Alles Einzelne des Lebens ist wiederum mit entschiedener Sorgfalt nachgebildet, so dass sich auch hier eine sehr umfassende Veranschaulichung der bezüglichen Cultursphäre darbietet. Insgemein ziehen sich zwei Reliefreihen von nicht erheblicher Grösse, übereinander geordnet, über die Wände hin. Reichliche Inschriften geben näheren Aufschluss über die in den Bildern vergegenwärtigten Begebenheiten; sie sind in der keilförmigen Schrift, welche bei den mittelasiatischen Völkern im Gebrauch war und welche die Wissenschaft unsrer Tage wieder zu entziffern begonnen hat, gebildet. Bildwerke, die nicht an der architektonischen Masse haften, kommen höchst selten vor. Die bedeutendsten Stücke der Art, eine stehende Statue, aus den Baulichkeiten der Nordwestecke von Nimrud, und eine sehr verstümmelte sitzende Statue, zu Kalah Schergat gefunden, gehören der älteren Epoche der assyrischen Kunst an.

Der assyrischen Bildnerei fehlt das architektonisch Feierliche der ägyptischen Kunst; sie kennt nicht die riesigen Kolosse der letzteren, sie sucht nicht nach jenem härtesten Material, welches schon an sich eine unermüdliche Ausdauer in Anspruch nimmt; sie steht in Styl und Behandlung gegen die maassvolle Erscheinung der ägyptischen Kunst zurück. Aber sie wendet sich, in ihrer architektonischen Unbedingtheit, der Erscheinung des Lebens mit grösserer Naivetät zu; sie geht darauf aus, das Leben kräftiger zu erfassen; sie vermag die Gemeinsamkeit und das Wechselverhältniss der Erscheinungen schon mit einigem Glücke wiederzugeben.

Die Gestalten der assyrischen Kunst sind durchweg, zunächst ohne Zweifel dem nationalen Typus des asiatischen Volkes folgend, kurz, derb, gedrungen, mit unverholener Anlage zur Dickbäuchigkeit und sonstigem Fettansatz. Eine irgendwie ideale Formenbehandlung, die dem Beschauer aus den schlanken und straffen Gestalten der ägyptischen Kunst doch schon entgegen-

tritt, fehlt somit von vornherein. Dabei aber sind sie überall, besonders in Beinen und Armen, energisch gegliedert, in machtvoller Muskulatur ausgeprägt. Der Körperbildung entspricht die Physiognomie des Gesichtes, in nicht minder kräftigen, stark ausgerundeten Formen. Haar und Bart sind kunstvoll und reichlich gekräuselt, die Gewandungen mit schmückender Zuthat versehen, doch an sich schwer, so dass sie sich massenhaft und zugleich eng dem Körper anlegen. Die Bewegung hat Ruhe und Festigkeit, unter Umständen ein ceremonielles Pathos. Sie gestaltet sich freier und mannigfaltiger als bei den Aegyptern, obgleich z. B. die Füsse stets, der grösseren Deutlichkeit wegen, die Profilstellung behalten, auch bei den von vorn gesehenen Gestalten. Für schmerzliche Affekte fehlt die bezeichnende Geberde schon nicht; bei lebhafterer Action ist die Bewegung aber noch ungeschickt. Die Thiere sind insgemein lebendig und in der Bewegung, auch der mehr zufälligen, besonders glücklich wiedergegeben; Pferde sind (wie die Menschen) ohne sonderlichen Adel entworfen, wilde Thiere dagegen, namentlich Löwen, in ihrer gewaltsamen Erscheinung vortrefflich. Landschaftliches wird in mannigfacher Weise angedeutet. Grosse Gewässer, mit seltsam ineinander gerollten Wogen, zeigen sich durch allerlei Gethier belebt.



Kopf des Becherträgers des Königes von Khorsabad.



Relief im Nordwest-Pallaste von Nimrud.

Besonders sind es die grösseren Compositionen, die einen Blick für die Natur und die Befähigung zu einer verhältniss-

mässig lebendigen bildlichen Erzählung verrathen. Im Gegensatz gegen das Conventionelle, namentlich den eintönigen Parallelismus der ägyptischen Kunst macht sich hier, soweit es die Mittel einer immer noch kindlichen Kunst nur verstatten, selbst schon die Freiheit einer malerischen Auffassung geltend; die Gründe der Darstellungen sind weit gestreckt, zuweilen in mehrfacher Reihe übereinander; die verschieden bewegten Gestalten und Gruppen sind gelegentlich mit einer gewissen künstlerischen Unbefangenheit gegeneinander geschoben. Bei mässigerem Inhalte gestalten sich durch solches Verfahren nicht selten ganz anziehende und charaktervolle Scenen; bei umfassenden Darstellungen, z. B. grossen Kriegsbegebenheiten, bringt dagegen der Mangel an höherer plastischer Haltung und die Unmöglichkeit, mit solchen Mitteln irgend eine Art malerischer Concentration zu erreichen, wiederum nur ein erhebliches Wirrniss hervor.

In der ägyptischen Kunst ist mehr Stylgefühl, in der assyrischen mehr Lebensgefühl. Dies letztere zeigt sich auch in der Bildung phantastischer Gestalten, bei denen Thierisches und Menschliches sich vereinigt. Gewisse dämonische oder symbolische Gestalten tragen über dem menschlichen Leibe einen Thierkopf; am Häufigsten kommen solche vor, die einen Adlerkopf tragen. Hiebei ist wenigstens der Uebergang der Formen schon mit ungleich grösserer Energie vermittelt, als in ähnlichen Fällen bei den Aegyptern. Geflügelte Gestalten, menschliche und andre, kommen häufig vor. Vorzüglich bedeutend sind jene kolossalen bildnerischen Gestalten, welche die Haupteingänge der einzelnen Lokalitäten auszeichnen, geflügelte Stiere oder Löwen, die ein menschliches Haupt tragen, (zuweilen auch einfache Löwengestalten), in starkem Relief auf den Seitenwandungen der Thür ausgemeisselt und an der Vorderseite frei vortretend. Mit der gewaltigen thierischen Energie, welche sich in der festen Gesammterscheinung ebenso wie in der eisernen Muskulatur ausspricht und durch die breiten Schwingen noch mehr gehoben erscheint, steht die freie Majestät des menschlichen Hauptes hier im trefflichsten Einklange. Diese Bildungen sind ohne Zweifel die eigenthümlichsten, grossartigsten und wirksamsten der gesammten assyrischen Kunst.

In einzelnen Resten haben sich auf Wänden der ninivitischen Denkmäler statt der Reliefs auch Malereien vorgefunden, d. h. einfach colorirte Umrisszeichnungen, bei denen ein feines Gefühl für die Umrisslinie nicht zu verkennen ist.

Die Stylunterschiede in der bildenden Kunst der Assyrer scheinen sich dahin zu beschränken, dass die Werke der älteren Epochen eine grössere Festigkeit, Strenge und Herbheit haben als die späteren. Zumeist alterthümlich erscheinen die Sculpturen an den Resten von Arban, Portalsculpturen der eben bezeichneten Art, in einem besonders harten, rohen und schweren Style.

Ungleich vollendeter sind die der älteren Palläste von Nimrud; aber auch sie haben in der Behandlung der Gestalten, namentlich der Muskulatur, noch eine auffällige Derbheit, ein scharfgeschnittenes, zum Theil gewaltsames Wesen, welches die Absichtlichkeit der Wirkung zur Schau trägt. In den Werken der jüngeren Epoche mildert sich dies, und neben Einzelnem, was allerdings schon abgeschwächt erscheint, sind es insbesondere jene mit glücklicherer Freiheit durchgeführten Relief-Compositionen, welche hieher gehören.

Besondre Eigenthümlichkeiten, namentlich in Betreff ihres mehr mythisch-phantastischen Inhaltes, haben die kolossalen Felssculpturen von Bawian und Malthaijah. Ihr Styl entspricht dem der ninivitischen Bildnerei, doch, wie es scheint, nicht ohne eigenthümliche Modificationen.

Die Aufgrabungen der ninivitischen Denkmäler sind zu Khorsabad auf Veranlassung der französischen, zu Nimrud und zu Kujundschik auf Veranlassung der englischen Regierung geschehen. Die wichtigsten der bildnerischen Reste des erstgenannten Ortes sind nach Paris, in das Museum des Louvre, die der letztgenannten Orte nach London, in das britische Museum, entführt worden.

Medien.

Ueber die künstlerische Thätigkeit des medischen Reiches, welches sich schon vor dem Sturze des assyrischen aufgethan hatte, fehlt es uns an näher eingehenden Berichten und zur Zeit noch an aller genügenden Anschauung. Von der durch Dejoces (um 700 v. Chr.) erbauten Residenz Ekbatana wird erwähnt, dass sie mit sieben Ringmauern umgürtet gewesen sei, eine über der andern emporragend, jede durch andre Färbung, die obersten durch Bekleidung von Silber und von Gold ausgezeichnet. Die ninivitischen Reliefs enthalten die Darstellung derartiger, mit mehrfachen Mauerringen umgebenen Bergfesten. Man sucht dies alte Ekbatana nordwärts, in dem atropatenischen Medien, und unterscheidet es von der gleichnamigen Hauptstadt Gross-Mediens, deren Blüthe später fällt.

Neu-Babylon.

Ueber die Kunst des neubabylonischen Reiches, d. h. über die Monumente der Residenzstadt Babylon in dieser späteren Epoche, besitzen wir umfassendere Berichte; auch haben sich ansehnliche Reste derselben, in der Gegend des heutigen Hillah, erhalten.[1] Doch haben die letzteren eine nähere Belehrung über

[1] Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. Heeren's Ideen, I, II. S. 131 ff.

die Art und Weise der künstlerischen Durchbildung, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, bis jetzt nur erst in sehr geringem Maasse gewährt. Die Blüthenepoche des neubabylonischen Reiches wird durch die Regierung Nebukadnezar's (604—561) bezeichnet; ihm gehört, inschriftlichen (in die Ziegel eingedrückten) Zeichen zufolge, alles Erhaltene auf den Stätten des ehemaligen Babylon und auf andern Trümmerresten des Landes an.

Architektur.

Ueber die bauliche Gestaltung der Denkmäler wissen wir einstweilen nur das Allgemeinste; aber auch dies hat schon eine charakteristische Eigenthümlichkeit. Das Baumaterial für die Massen bestand, in Ermangelung des Felsgesteines (das wenigstens nur ganz ausnahmsweise zur Anwendung gekommen zu sein scheint), aus Ziegeln, ungebrannten und gebrannten. Für die architektonischen Einzeltheile, — von denen allerdings nur die Thore genannt werden, — wurde das Material des Erzes verwandt; es leuchtet ein, dass hiebei die Einzeltheile als eigenthümlich selbständige behandelt wurden und dass sich an ihnen möglicherweise, der Technik der Erzarbeit gemäss (mochte sie gegossen oder getrieben sein), ein grösserer Formenreichthum entwickelte. Ueber einen Säulenbau und dessen etwaige Behandlung wissen wir nichts.

Die Stadt Babylon war, nach zuverlässigen Berichten, ähnlich ausgedehnt und auf ähnliche Weise mit kolossalen Mauern und Thürmen umgeben wie Ninive. In der Umfassungsmauer befanden sich hundert aus Erz gebaute Thore. Der Kern der Stadt hatte eine engere Mauerumfassung. Der Euphrat schied die Stadt in zwei Theile; zu seinen Bollwerken führten wiederum eherne Thore.

Das alte, von Nebukadnezar erneute Heiligthum des Belus stand in einem weiten Hofraume, der sich ebenfalls durch eherne Thore öffnete. Das Heiligthum war, wie schon bemerkt, eine ungeheure Stufenpyramide, in acht Absätzen bis zu 600 F. Höhe emporsteigend. Unterwärts hatte dasselbe einen Tempel, dessen Ausstattung — Bild, Thron, Tisch und Altar des Gottes — aus Gold bestand. Zu dem Gipfel der Pyramide führte ein freier Aufgang, von Absatz zu Absatz sich emporwindend. Oben stand ein zweiter Tempel, ebenfalls mit goldnem Geräthe ausgestattet. Die Reste dieses Denkmales sind in dem 200 F. hohen Trümmerberge von Ziegeln erkannt worden, der auf der Westseite des Euphrat liegt und den Namen Birs-i-Nimrud führt.

Auf der Westseite des Euphrat lag ferner ein grosses königliches Schloss, welches der ursprünglichen Anlage nach, ebenso wie das Belus-Heiligthum, dem alten babylonischen Reiche

angehörte. Es war mit drei übereinander emporragenden Ringmauern umgeben, auf denen bildliche Darstellungen, Jagden und Aehnliches, enthalten waren. Ein andres, jüngeres Königsschloss, auf seinen Mauern in gleicher Weise ausgestattet, lag auf der Ostseite. Neben diesem erhob sich, über eigenthümlich angeordneten Substructionen, ein Terrassenbau mit Gartenanlagen, welche die Sage des Alterthums als die hängenden Gärten der Semiramis bezeichnete. Die Stätte dieser und andrer Denkmäler der Stadt wird durch die auf der Ostseite befindlichen Trümmerhügel, von denen die wichtigsten die Namen Mukallibe (Mudschelibe), el Kasr (das Schloss) und der Amramshügel führen, bezeichnet.

Aehnliche Trümmerhügel finden sich noch anderweit im babylonischen Lande, besonders zu Al-Himer, östlich von Hillah, und zu Akkerkuf oder Tel Nimrud, weiter nordwärts. — Zur Beherrschung der Ströme waren im babylonischen Lande die bedeutendsten Wasserbauanlagen ausgeführt.

Bildnerei.

Für die bildende Kunst der Babylonier kommt zunächst in Betracht, dass mehrfach, wie in dem Berichte über den Belustempel, Götterbilder, zum Theil von kolossaler Dimension, genannt werden, die aus edlem Metall, namentlich Gold, (vermuthlich einem Ueberzuge desselben über einen hölzernen Kern) gearbeitet waren. Dies ist ein Luxus, der für die Reinheit der künstlerischen Behandlung allerdings kein günstiges Zeugniss zu geben pflegt; mit der Anwendung des Erzes in der Architektur steht er indess im Einklang. — Von erhaltenen grösseren Bildwerken (in Stein) ist bis jetzt wenig bekannt geworden; einige geringe Reste, die sich zu Babylon vorgefunden,[1] deuten bestimmt auf eine Verwandtschaft mit dem Style der assyrischen Bildnerei und scheinen im Einzelnen eine gewisse reichere Zierlichkeit in der Behandlung der Formen zu bezeichnen. — Zahlreich erhalten sind kleine Sculpturarbeiten,



Fragment eines babylonischen Reliefs.

[1] Besonders bei Layard, discoveries, p. 508, 527.

geschnittene Edelsteine, die zum Siegeln und als Amulete dienten. Die letzteren, besonders häufigen sind von cylindrischer Form und der Länge nach durchbohrt; auf ihrer Cylinderfläche enthalten sie die eingegrabenen Darstellungen phantastisch symbolischer Gestalten, die theils sehr roh, theils mit künstlerischer Feinheit gearbeitet sind. In Form und Behandlung entsprechen diese den symbolischen Figuren der assyrischen Kunst.

Ausserdem trieben die Babylonier noch mancherlei Luxus; namentlich werden sie von den Schriftstellern des Alterthums wegen ihrer Teppiche mit eingewirkten phantastischen Gestalten gerühmt. Auch diese scheinen in den Zierden, welche auf den assyrischen Reliefs den Gewändern eingeritzt sind, ihr Vorbild zu finden.

Perser.

Die Residenzen.

Die Kunst des Perserreiches[1] tritt uns in voller und lebendiger Anschauung entgegen. Dies betrifft diejenigen Denkmäler, welche in den Stammsitzen der persischen Herrscher, im Innern des eigentlich persischen Landes, wo zugleich die Grabstätten der Könige waren, ausgeführt wurden; während es uns für die Denkmäler der Residenzen, welche anderweit zum Hoflager der Könige dienten, allerdings wiederum an der wünschenswerthen näheren Kunde fehlt. Zu den letzteren gehört, ausser Babylon, die Stadt Susa, östlich vom Tigris, deren Schutthügel, in der Gegend des heutigen Schusch, noch undurchforscht sind. Sodann das grossmedische Ekbatana (das heutige Hamadan), von dessen Königsschloss und Tempel uns berichtet wird, dass dort die Einzeltheile der Architektur, namentlich Säulen und Deckwerk, — vielleicht nach babylonischem Vorbilde — aus kostbarem Holze bestanden und reichlich mit Gold und Silber bekleidet waren. Wenige Architekturreste (von Stein) und das Fragment einer kolossalen Löwenfigur, in der Nähe von Hamadan, deuten, wie es scheint, auf die persische Epoche zurück.

Pasargadä. Versuche.

Der ältere Stammsitz der persischen Könige war Pasargadä, in der Gegend des heutigen Murghab. Die wichtigsten der dortigen Denkmäler beziehen sich auf Cyrus, den Gründer der persischen Herrschaft (559 — 529 v. Chr.) und erscheinen als die

[1] Ker Porter, travels etc. Texier, Description de l'Arménie, de la Perse etc. Coste et Flandin, voyage en Perse. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Lief. 3, 52. Heeren's Ideen I, I.

ältesten Werke dieser Epoche. Ein bestimmt eigenthümlicher Styl ist an ihnen noch nicht ausgebildet; sie bekunden vielmehr, dass das neue, noch uncultivirte Herrschervolk sich vorerst mit den künstlerischen Typen begnügte, welche es hier und dort bei den Völkern vorfand, die sich einer bereits ausgeprägten Cultur erfreuten, und dass es diese Typen ohne allzu grosse künstlerische Sorge zu einem Ganzen zusammenwarf. Wir finden hier neben assyrischem und babylonischem Element eine merkwürdige Aufnahme griechischer Formen (die irgendwie aus den griechischen Staaten Kleinasiens herübergeführt sein mussten), und selbst Aegyptisches wird nicht verschmäht.

Unter diesen Denkmälern sind zunächst die Reste eines Pallastes von Bedeutung, schlanke unkanellirte Säulen mit einer Basis, deren Pfühl in charakteristisch griechischer Weise kanellirt ist, und Pfeiler, die vielleicht Thürpfosten waren. An einem dieser Pfeiler ist das Reliefbild eines viergeflügelten Mannes, der sich inschriftlich als Cyrus zu erkennen giebt, in einem, der assyrischen Kunst sehr nahe stehenden Style ausgeführt und mit einem Hauptschmucke versehen, welcher den symbolisch bedeutsamen Kopfzierden der ägyptischen Kunst entlehnt ist. — Ferner das Grabmal des Cyrus, den Berichten der Alten über dasselbe entsprechend, (heute „das Grab der Mutter Salomo's“ genannt und als solches verehrt): eine kleine Stufenpyramide von babylonischem Charakter, 16½ Fuss hoch, oberwärts mit einem kleinen Tempelhäuschen, welches nach jenen Berichten als das Grabgemach des Königes diente und mit reicher Goldausstattung versehen war. Die Gesimse dieses Häuschens tragen, obgleich in ganz einfachem Charakter, doch mit Entschiedenheit das griechische Gepräge. Die Reste einer, das Denkmal umschliessenden Säulenstellung entsprechen völlig den ebengenannten Säulen des Pallastes. — Ausserdem sind ebendort noch die Reste einer Citadelle und eines kleinen, einfach ausgestatteten Feuertempels.


Bild des Cyrus zu Pasargadä.

Persepolis.

Der jüngere Stammsitz ist Persepolis, südlich von Pasargadä, zur Seite der Ebene von Merdascht. Die dortigen Denkmäler gehören vorzugsweise der Glanzzeit des persischen Reiches unter Darius Hystaspis und Xerxes (521—467 v. Chr.) an. An ihnen

erscheint ein wiederum entschieden eigenthümlicher Styl ausgeprägt. Sie bestehen aus den ansehnlichen baulichen und bildnerischen Resten des grossen königlichen Pallastes von Persepolis, die am Fusse des Berges Rachmed liegen und gegenwärtig Takht-i-Dschemschid (Thron Dschemschid's) oder Tschihil-Minar (die vierzig Säulen) genannt werden; aus den Resten kleiner Bauanlagen, namentlich dem sogenannten Pallaste von Istakhr (oder dem Harem Dschemschid's); und aus den in den Fels gemeisselten Grabfaçaden mit architektonischer und bildnerischer Ausstattung, theils am Berge Rachmed, theils an der Felswand, welche den Namen Naksch-i-Rustam führt.

Persepolitanische Architektur.

Das Architektonische ist an diesen Denkmälern gleichartig behandelt, an den Grabfaçaden in etwas vereinfacht, dafür aber den Zusammenhang der Formen deutlicher vergegenwärtigend, als derselbe bei den übrigen Resten ersichtlich ist. Der grosse Pallast besteht aus einem ansehnlichen Complex von Gebäuden und Höfen, getragen von einem grossen Terrassenplateau, zu welchem der untere Theil des Berghanges ausgearbeitet ist. Aber die Anlage ist hier eigenthümlich reich und mannigfaltig, indem verschiedene Terrassen sich übereinander erheben und gestreckte Treppenaufgänge, auf die Schau berechnet, dem feierlichsten Ceremoniell und der Vorzeichnung desselben in bildnerischer Darstellung die wirksamste Grundlage gewähren. Von der Architektur selbst sind hier nur die aus dem festen marmorartigen Gestein des Berges gebildeten Einzeltheile erhalten, während die Wände selbst (wie die Bedachungen) überall fehlen. Die Wände hatten, wie sich z. B. aus den Portalen ergiebt, eine beträchtliche Dicke und bestanden ohne Zweifel aus jenem altherkömm-



Von den Resten des Pallastes von Persepolis.

lichen Materiale ungebrannter Ziegel, die hier, am Berghange, den Regenfluten zweier Jahrtausende gewichen sind. Die Einzeltheile des Baues sind Portalpfeiler, Säulen, Thüren, Fenster und fensterartige Wandnischen; in ihnen ist aus dem festen Gestein gearbeitet, was früher, in den Thoren Babylons, zur Seite der Ziegelmauern aus Erz hergestellt war: — ein Verfahren das andre erläuternd, der Vergleich beider zur Charakteristik einer gemeinsamen Culturspháre beitragend.

Die Grabfaçaden bestehen aus Reliefportiken, — Säulen, die ein Gebälk und über diesem ein Gerüst tragen, auf welchem der König als Verehrer des heiligen Feuers erscheint. Unter den Lokalitäten des grossen Pallastes in Persepolis zeichnet sich ein mächtiger Säulensaal (von dessen etwaiger Umfassung übrigens ein zuverlässiges Zeugniss nicht vorhanden ist) mit dazu gehörigen grossen Seitenportiken aus. Von seinen Säulen steht noch eine Anzahl aufrecht; sie sind es, die dem Pallaste den Namen der „vierzig Säulen“ gegeben haben. Andre Räume desselben Pallastes hatten ebenfalls Säulenstellungen im Inneren; hievon wie von den Säulen des Pallastes von Istakhr, sind nur einzelne Beispiele vorhanden. Die Säulen haben einen übereinstimmenden Charakter. Mit Ausnahme der Säulen der Grabfaçaden sind sie äusserst schlank und mit schmalen Kanelluren versehen; dies schlanke Verhältniss scheint auf Vorbilder des Holzbaues (wie auf jene goldbekleideten Säulen des grossmedischen Ekbatana) zurückzudeuten, während das Gebälk, von dem kein Rest sich erhalten hat, in der That nur aus Holz bestanden haben kann. Die Säulen stehen, ebenfalls dem Bedürfniss des Holzbaues entsprechend, auf starken Plinthen, die sich bei einigen Gruppen ornamentistisch in einen umgestürzten Blätterkelch umgewandelt haben. Bekrönt sind sie überall, auf sehr eigenthümliche Weise, durch zwei vorspringende Doppel-Halbthiere, [1] auf deren Rücken, wie sich aus den Grabfaçaden ergiebt, die Balken auflagen, welche das anderweitige Gebälk trugen. Einige Hauptgruppen der Säulen hatten unter den Thierbildern noch einen seltsamen, barock gehäuften Schmuck, aus aufsteigenden und umgestürzten Blätterkelchen bestehend und oberwärts, in höchst missverstandener Weise, mit einfachen oder gedoppelten senkrecht gestellten Voluten, ungefähr nach ionischer Art, versehen. Griechische Behandlungsweise (die an den Bauresten von Pasargadä klar hervortrat) ist hierin aber so wenig zu erkennen, wie in den Kanellirungen der Säulenschäfte; die ionische Volute nöthigt am Wenigsten, auf etwaigen griechischen Einfluss zurückzugehen, da ihre Form, wie aus den ninivitischen Reliefs ersichtlich, ein altasiatisches Element ist. Die ganze phantastische Pracht dieser persepolitanischen Säulen scheint vielmehr mit Bestimmtheit das Zusammenfassen eigenthümlich asiatischer Formen,

[1] Dass dies überall der Fall, haben die neueren Untersuchungen ergeben.

aber freilich zum Theil schon ohne das Verständniss ihres ursprünglichen künstlerischen Zweckes, auszudrücken. — Das Gebälk über den Säulen der Grabfaçaden lässt ebenso bestimmt wiederum Formen erkennen, welche aus dem Vorbilde des Holzbaues und der hiebei sich ergebenden Dachrüstung entstanden waren. Es hat einen mehrtheiligen Architrav und über diesem die Andeutung vortretender Köpfe leichter Querbalken, der Form der sogenannten Zahnschnitte der griechischen Architektur einigermaassen entsprechend.

Thüren, Fenster und Wandnischen, denen auch die in der Mitte der Grabfaçaden reliefartig angedeutete Thür entspricht, haben eine einfach rechtwinklige Umfassung und sind mit einem grossen Hohlleisten gekrönt, der die strenge Sculptur mehrerer Blätterreihen trägt. Die Wandungen dieser Bautheile sind durchweg mit Reliefbildern und Inschriften versehen. Die Pfeiler der Hauptportale haben ebenfalls bildnerischen Schmuck, dem der ninivitischen Portale entsprechend. Auch die Wandungen der Freitreppen, welche zu den höheren Terrassen emporführen, sind reichlich mit bildnerischen Reliefs bedeckt.

Noch ist, bei der Felswand Naksch-i-Rustam, ein kleines Feuertempelchen von einfachster Beschaffenheit, dem von Pasargadä ähnlich, zu erwähnen. — Ausserdem sind kaum irgendwelche Reste altpersischer Architektur bekannt. Einige Fragmente unfern von Schiras rühren aus Persepolis her. Eine Anlage im District von Firuz-Abad zeigt, ausser späteren Resten, den altherkömmlichen terrassirten Unterbau.

Persepolitanische Bildnerei.

Nicht minder charakteristisch und eigenthümlich als die Architekturen von Persepolis sind die an ihnen befindlichen bildnerischen Reliefs. Der künstlerischen Epoche und Richtung, welche sie vergegenwärtigen, ist ausserdem nur noch eine Reliefdarstellung zuzuzählen, die sich an der Nordwestgränze Persiens, zu Behistan oder Bisutun (unfern von Kermanschah), an hoher Felswand befindet.

Dies Denkmal [1] ist das frühste bekannte Werk eigenthümlich persischer Sculptur. Es gehört den ersten Jahren der Regierung des Darius an und feiert, in einfacher Darstellung und durch sehr ausführliche Inschriften erläutert, seinen Sieg über eine Anzahl von Widersachern. Der Styl ist schlicht und streng, die Behandlung nicht sehr durchgeführt, die Auffassung aber naiv und in den Gestalten etwas Frischeres als bei den späteren Arbeiten. Es ist das einzige eigentlich historische Bildwerk der persischen Kunst.

[1] S. besonders Coste et Flandin, Perse ancienne, pl. 18, A.

Die Bildwerke von Persepolis haben es zwar ebenfalls mit der Verherrlichung einzelner Könige — namentlich des Darius und Xerxes — zu thun; aber es ist nicht mehr, wie in der ägyptischen und der assyrischen Kunst, die einzelne That, die den Gegenstand der Darstellung ausmacht: — es tritt ein Allgemeineres an deren Stelle, es handelt sich um die Verherrlichung des Königthumes überhaupt, wie dieses in der persischen Dynastie seinen geheiligten Ausdruck gefunden hatte und durch jene Herrscher verkörpert ward. Die für öffentliche Repräsentation bestimmten Lokalitäten zeigen den König nebst den Personen seines Gefolges in der Ausübung feierlicher Acte. Die Räume



Relief zu Persepolis.

der Wohnung geben Scenen seines, durch heilige Vorschrift geregelten Privatlebens. Symbolische Bilder stellen ihn im Kampfe mit ungeheuerlichen Thiergestalten dar, den Dämonen der unreinen Welt, deren Besieger er ist. Andre symbolische Thiergestalten reihen sich an räumlich bedeutenden Stellen ein. An untergeordneten Stellen sind die Wachen des königlichen Hofhaltes vorgeführt. An der Doppeltreppe, die zu jener majestätischen Säulenhalle emporführt, sind eben solche Wachen und in langen Reihen die Abgesandten der Völker, welche den Jahrestribut bringen, dargestellt. Auf dem Gerüst, welches über den Relief-Portiken der Grabfaçaden ausgemeisselt ist und dessen Theile durch Schaaren Volkes gestützt werden, erscheint der König in der höchsten Erfüllung seiner irdischen Mission, als Anbeter des heiligen Feuers.

Es ist in solcher Richtung ein entschieden ideales Element, und es bethätigt sich das letztere, was die Auffassung im Allgemeinen anbetrifft, auch in einer eigenthümlichen Wärme des Gefühles. Die persische Kunst hat nicht bloss den feierlichen Schritt der Hofetikette beobachtet; sie ist selbst von Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Königthums durchdrungen und hat sich demgemäss zu einer eigenthümlich stylvollen Behandlung durchgebildet, welche die allgemeinen Typen einer maassvollen Ruhe, einer feierlichen Würde glücklich wiedergiebt. Aber sie beugt sich damit gleichzeitig einem Gesetze, welches die volle Entwickelung des Lebens hemmt; sie stellt z. B. den König, der jene dämonischen Thiere bekämpft, in ebenso ceremoniöser Ruhe dar, wie in andern Scenen seiner Repräsentation, lässt mithin das individuelle Leben gelegentlich wiederum in eine äusserliche Verstandessymbolik aufgehen.

Die Typen der Darstellung schliessen sich zunächst den assyrischen an; sie sind jedoch im Allgemeinen nicht bloss edler, sie sind auch, für die Entwickelung der Gestalt, freier gefasst. Bei den ganz von der Seite gesehenen Gestalten ist eine klare Profilstellung (namentlich in der Schulterpartie) durchgeführt; — bei den vorn gesehenen ist es allerdings auffallend, dass die Füsse im Profil geblieben sind. Bei den tributbringenden Völkern ist das verschiedenartig Nationale der Erscheinung mit Sinn beobachtet. Weitgewandete Gestalten haben einen gesetzlich geordneten Faltenwurf, der sich rhythmisch den Gliedern und ihrer Bewegung fügt, hierin von dem assyrischen Typus in günstigster Weise abweichend. In der Ausführung aber zeigt sich eine erhebliche Abschwächung der von den Assyrern gewonnenen Grundlagen. Von der kräftigen Muskulatur der letzteren ist keine Spur mehr; auch die allgemeine Energie der assyrischen Figuren hat einer gewissen Schwächlichkeit, selbst Dürftigkeit der körperlichen Erscheinung Platz gemacht. Dem entsprechend hat endlich auch — mit dem ganzen Grundtone der Darstellungen freilich nicht im allzu grossen Widerspruch — die äussere Technik eine gewisse zahme Glätte und Trockenheit erhalten. Zu bemerken ist, dass die Dimensionen der Darstellungen zum Theil nur klein sind.

Was an körperlicher Energie bei den menschlichen Figuren fehlt, ist den thierischen Gebilden mehr oder weniger geblieben und im Einzelnen zu eigenthümlichen Erfolgen weiter geführt. Schon die dem Leben naiv nachgebildeten Thiere (unter den Tributzügen) sind vortrefflich. Noch bedeutender die symbolischen Thiergestalten, bei denen sich namentlich der, allerdings zwar in strengem Style, aber kräftig behandelte Kampf eines Löwen mit einem Einhorn mehrfach wiederholt. Die phantastisch zusammengesetzten Thiergestalten sind in ihrer mährchenhaften Natur zumeist lebendig geschaut und wiedergegeben. Dies gilt

namentlich auch von jenen Wundergestalten, — geflügelten Stieren mit einem Menschenhaupte, welche in unmittelbarer Nachbildung der assyrischen Muster, anderen Thiergestalten gegenüber, die grossen Portalpfosten schmücken. —

Das Gesammtbild der persischen Kunst zeigt augenscheinlich neue und sehr beachtenswerthe Entwickelungsmomente; aber die künstlerische Kraft ist bereits abgeschwächt, und es kommt nicht mehr zum vollen Erguss künstlerischer Belebung.

Anhang. Monumente in Kleinasien.

Mehrere Denkmäler in den Landen des vorderen Asiens, die hier anhangsweise erwähnt werden müssen, erscheinen als höchst merkwürdige Zeugnisse alter Völkerbewegungen und des durch solche veranlassten Uebertragens künstlerischer Typen.

Hieher gehören zunächst einige Bildwerke, die sich auf die Eroberungszüge des gewaltigsten der alten Könige Aegyptens, Ramses II., beziehen. Herodot (II, 102, 106) berichtet, dass derselbe in den besiegten Landen Denkzeichen seiner Siege errichtet habe und dass diese noch zu seiner, des Berichterstatters, Zeit in Syrien und in Jonien vorhanden gewesen seien. In beiden Ländern sind noch gegenwärtig Denkmäler erhalten, welche dem Berichte Herodot's zu entsprechen scheinen. Die syrischen befinden sich an der Küste, unfern von Beyrut, an der Mündung des Nahr-el-Kelb (des Lycus der Alten); es sind drei Felsreliefs, entschieden ägyptischen Styles und ägyptischer Arbeit, mit der Namensbezeichnung des Königes. [1] Ihnen zur Seite sind später, als die geschichtlichen Verhältnisse sich gewandt hatten und die assyrische Macht zur welterobernden geworden war, Denkmäler assyrischer Herrscher in den Fels gearbeitet worden. — Von den ionischen ist eins in der Gegend von Smyrna, bei dem Dorfe Nymphio, in dem Felsthale Karabél, entdeckt worden. [2] Es ist ebenfalls ein Felsrelief, die Gestalt des Königes mit Bogen und Speer darstellend, in einer Nachbildung ägyptischer Darstellungsweise und ägyptischen Styles, aber roh ausgeführt und bestimmt keine Arbeit von ägyptischer Hand.

Dann finden sich äusserst merkwürdige Denkmäler, verschiedenartige Typen ältester Cultur zusammenfassend, in Galatien, etwa 40 Meilen östlich vom Halys, bei dem Dorfe Boghaz-Keui und, einige Meilen nördlich von diesen, bei dem Dorfe Euyuk. [3]

[1] Lepsius, Briefe aus Aegypten etc. S. 402. — [2] Texier, Asie Mineure, II, p. 303; pl. 132. Lepsius, in der archäolog. Zeitung, 1846, No. 41. — [3] Texier, a. a. O. I. p. 209 ff.; pl. 72 ff. Hamilton, Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia, I, p. 382.

Bei dem erstgenannten Dorfe sind es die Ueberreste einer ausgedehnten Stadt, Pterium oder Tavia. — die mächtigen Mauern in der kyklopischen Bauweise der (später zu besprechenden) pelasgischen Völker ausgeführt. Ein Thor, an dessen Pfosten streng alterthümliche Löwenköpfe vorspringen, hatte eine halbrunde, aus einem Steine gearbeitete Ueberwölbung; ein Marmorthron hat zu den Seiten zwei ebenfalls sehr alterthümliche und zugleich fast nach ninivitischer Art angeordnete Löwen. Die Grundlagen eines Tempels oder Pallastes, aus kolossalen, sorgfältig bearbeiteten Blöcken bestehend, umfassen einen Raum von 140 Fuss Breite und 200 F. Länge; sie deuten auf Gemächer und Gänge, die einen Hofraum umgaben. Vor Allem merkwürdig aber sind die in der Nähe befindlichen Felsreliefs, welche die Wände eines von Felsen umschlossenen Raumes, Yasili-Kaïa genannt, erfüllen. Es scheint, dem Hauptinhalte nach, die mit mancherlei mythisch-symbolischer Zuthat versehene bildliche Urkunde eines Völkerbündnisses zu sein. Zwei Züge, von der Rechten und von der Linken, begegnen einander, mit den Führern an der Spitze. Die zur Linken, zumeist kurzgewandet, haben in Kostüm und künstlerischem Styl einen gewissen ägyptisirenden Typus, doch in freierer, derberer, naiverer Behandlung; sie erinnern mehrfach an das eben besprochene Relief von Nymphio; die zur Rechten, langgewandet, tragen in Erscheinung und Behandlung ein mittelasiatisches Gepräge. Es ist nicht unmöglich, dass diese Arbeiten in eine frühe Zeit asiatischer Cultur zurückgehen; das erwähnte ägyptisirende Element dürfte dabei, seinem Ursprunge nach, wiederum auf die Epoche Ramses II., d. h. etwa auf die ägyptischen Colonieen, welche Ramses an der Küste des schwarzen Meeres gegründet hatte [1] und in denen sich die Grundzüge der nationalen Richtung immerhin auf längere Zeit erhalten haben konnten, zurückdeuten. Die späteste Epoche, welcher die Sculpturen angehören möchten, würde die der Mederherrschaft sein. — Bei dem Dorfe Euyuk findet sich ebenfalls kyklopisches Mauerwerk. Merkwürdig und eigenthümlich sind hier die aus kolossalen Blöcken errichteten Pfeiler eines Portalbaues, mit vortretenden Thierbildern nach ninivitischer Art. Diese Thiere haben, an die späteren kleinasiatischen Harpyenbildungen erinnernd, den Körper eines Vogels mit menschlichem Haupt und Löwenfüssen. Der menschliche Kopf ist hiebei in charakteristisch ägyptischer Weise behandelt.

Anderweit bemerkenswerth sind die Reste einer grossen baulichen Anlage zu Tarsos in Cilicien: ein Hof mit zwei kolossalen viereckigen Cementmassen, von mächtigen Mauern umgeben, — vermuthlich Feueraltäre, die entweder der Epoche der assyrischen oder der der persischen Herrschaft angehören.

[1] Herodot. II, 103—105.

IV. PHÖNICIEN UND ISRAEL.

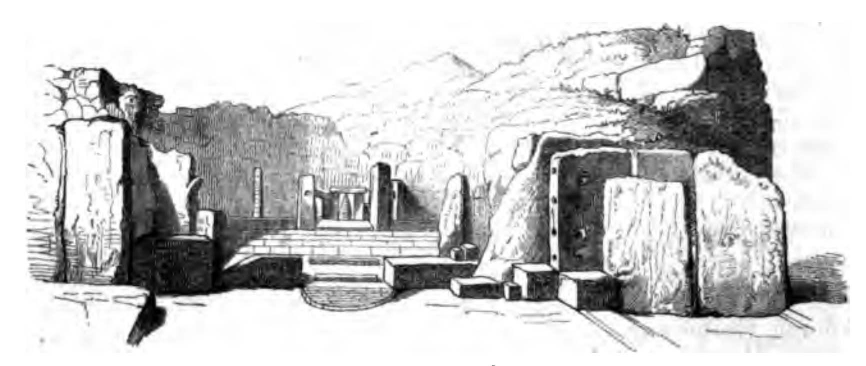
Allgemeines.

Die Phönicier erscheinen bereits im zweiten Jahrtausend v. Chr. als ein Volk von geschichtlicher Bedeutung; aber nicht als ein Volk, das im eignen Erbe sich ausdehnt, andre Völker durch Eroberung in sich aufgehen macht und innerhalb gemessener Grenzen seine eigenthümliche Cultur entwickelt; sondern als ein Volk des Handels, welches an fern entlegene Küsten seine Colonieen hinaussendet und, nach Erwerb begierig, für das grosse Tauschgeschäft der Cultur thätig ist. Ueber die Kunst der Phönicier [1] haben wir mancherlei Nachricht, doch wenig näher bestimmte; von sicheren Resten derselben ist auch nur wenig auf unsre Zeit gekommen. Wir können daraus gleichwohl mit Zuversicht entnehmen, dass sie selbst, ihrer ganzen historischen Aufgabe gemäss, wenig eigenen Kunstsinn besassen; dass, was sie davon hatten, einer völlig primitiven Stufe angehört; dass sie hiemit, als einen fremdartigen Luxus, künstlerische Elemente verbanden, die von den höher gebildeten Mittelasiaten herübergenommen waren, und dass sie bei solcher Uebertragung sich allerdings wohl ein namhaftes kunsthandwerkliches Geschick aneignen mochten. In Wechselbezug zu ihnen stand das ihnen benachbarte Volk der Hebräer, das seinen künstlerischen Bedarf vorzugsweise durch ihre Vermittelung empfing und dessen schriftliche Nachrichten hierüber ein helleres Licht gewähren. Die Blüthe beider gehört der Zeit um das Jahr 1000 v. Chr. an. Der Glanz der phönicischen Colonialstädte geht zum Theil in eine erheblich spätere Zeit hinab.

[1] Gerhard, über die Kunst der Phönicier (Abh. der Akad. der Wissenschaften zu Berlin, 1846. S. 379 ff.)

Architektur.

Mancherlei rohe Steindenkmäler in phönicischen Colonielanden, z. B. im Gebiete von Karthago, haben geradehin den Charakter der urthümlichen Monumente des europäischen Nordens. — Die Reste einiger Heiligthümer auf den Inseln Malta (Hadjar-Chem genannt, bei Çasal Crendi) und Gozzo (Giganteia genannt) zeigen das Bild einer eigenthümlichen Entwickelung dieser primitiven Stufe. Es sind hofartige Räume von zumeist



Ansicht einer der Nischen in dem phönicischen Heiligthum von Gozzo.

elliptischer Grundform und in verschiedenartiger Verbindung miteinander, umschlossen von einem rohen aus grossen Steintafeln und Blöcken gebildeten Mauerwerk und mit allerlei besonderen Einrichtungen für den Cultus versehen. — Ebenfalls sehr primitiv, doch von strengerer Ausbildung, sind die zahlreichen Nuraghen in Sardinien und die ihnen ähnlichen Talajots auf den balearischen Inseln, die gegenwärtig nicht ohne Grund den Phöniciern zugeschrieben werden:[1] kegelförmige, oben abgeplattete Gebäude, mit einem hohlen Raume im Innern, dessen elliptische Wölbung durch übereinander vorkragende Steine gebildet wird. — Höchst einfach erscheinen ferner einige Reste an der eigentlich phönicischen Küste, an der Stelle des alten Marathos: ein viereckiger, aus dem Fels gehauener Tempelhof mit schlichten Thorpfeilern und einer grossen, ebenso schlichten thronartigen Nische; und einige säulenartige (phallische) Monumente, 28 bis 50 Fuss hoch und äusserst mässig verziert. Auf der gegenüberliegenden Insel Aradus (Arvad) die Reste sehr kolossaler Uferbauten, die Praxis der Phönicier für derartige Zwecke, die sonst auch aus historischen Nachrichten erhellt, bezeugend. — Endlich auf der Insel Cypern die Reste von dem Hofe des kleinen paphischen Venustempels, von welchem letzteren

[1] Anderweit hält man sie für Werke der Etrusker.

eine leichte Anschauung durch sein auf Münzen und Gemmen enthaltenes Abbild gewährt wird. Zu den Seiten eines erhöhten Mittelbaues ragten vor diesem Tempel, wie es scheint, zwei schlanke Denkpfeiler empor.

Das Wenige, was über ausgezeichnete phönicische Tempel und deren Ausstattung berichtet wird, deutet auf einen Holzbau und auf die Hinzufügung glänzenden metallischen Schmuckes. Im Tempel zu Gades (Cadix) standen eherne Säulen; im Tempel des Melkarth zu Tyrus liess König Hiram eine goldne Säule errichten. —

Ausführlicheres über Bauunternehmungen der Hebräer enthalten die biblischen Berichte. Zunächst über die kleine Stiftshütte, den Zelttempel, den das jüdische Volk auf seinem nomadischen Zuge mit sich geführt hatte und der von David erneut wurde. Er bestand aus hölzernen Pfosten, Säulen und Riegelhölzern, die mit Goldblech überkleidet waren und aus einem prächtigen Teppichdach. Ein Hof umher war durch erzbekleidete Pfosten und Teppiche zwischen denselben abgegränzt. — Dann über den Tempel, den Salomo auf dem Berge Moriah erbauen liess [1] und zu dessen Ausführung ihm König Hiram von Tyrus Werkmeister und Baumaterial sandte. Der Tempel, über mächtigen Substructionen errichtet, war weder an Umfang noch an Anlage bedeutend, aber mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet. Das Tempelhaus war 60 Ellen lang, 20 breit, 30 hoch; den grösseren Theil nahm ein heiliger Vorraum, den kleineren das Allerheiligste ein, über welchem sich besondre Oberkammern befanden. Ein Anbau von drei Stockwerken umgab das Tempelhaus, vor dessen Eingangsseite eine geschlossene Vorhalle lag. Die Wände des Tempelhauses waren aus Steinquadern aufgeführt; das Innere desselben war überall mit kostbarem Holze verkleidet und dieses durchweg mit einem Goldüberzuge, in welchem Cherubgestalten, Palmen, Koloquinthen, Blumen gebildet waren, bedeckt. Im Allerheiligsten stand die aus der Stiftshütte entnommene Bundeslade mit den Gesetzestafeln, zu ihren Seiten zwei kolossale Cherubgestalten, von Holz und ebenfalls vergoldet; im Vorraume verschiedenartiges Opfergeräth von Gold. Vor dem Tempel fanden sich kolossale Werke von Erz: zwei mächtige Erzsäulen, von dem Tyrier Hiram Abif gegossen, mit bunt ornamentirten Kapitälen von rundlicher Hauptform; ein riesiges, von zwölf Stierfiguren getragenes Wasserbecken; der 10 Ellen hohe erzbekleidete Brandopferaltar, und mannigfaches Opfergeräth; darunter zehn grosse wagenartige Gestelle, mit Cherubs, Thierbildern u. dergl. geschmückt. Die prachtvolle Ausstattung des salomonischen Tempels und die dabei angewandte dekorative Bildnerei erinnern an den Schmuck

[1] Keil, der Tempel Salomo's.

mittelasiatischer Tempel; die Cherubgestalten scheinen in den phantastischen Thierfiguren der assyrischen Kunst ihr Vor- oder Gegenbild zu finden. — Zerstört wurde der Tempel im Jahr 586 durch Nebukadnezar; ein späterer, gegen Ende des sechsten Jahrhunderts ausgeführter Neubau war wenig bedeutend.

Ein zweiter glänzender Bau, den Salomo ausführen liess, war sein königlicher Pallast. Nach mittelasiatischer Bauweise scheint derselbe aus einer Anzahl von Gebäuden und Höfen bestanden zu haben. Es werden darin mehrere Säulensäle erwähnt. Besonders wundervoll war der aus Gold und Elfenbein gearbeitete Löwenthron des Königs. — Auf anderweitig glänzende Ausstattung deuten die, in den nächsten Jahrhunderten der jüdischen Geschichte genannten „elfenbeinernen Häuser.“ —

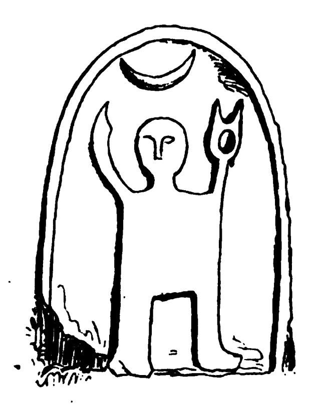
Den späteren Zeiten der phönicischen Nationalität gehört die Blüthe Karthago's an, von dessen künstlerisch monumentaler Bethätigung wir indess wiederum nur sehr wenig wissen. Unter den Tempeln dieser Stadt war der sogenannte Apollotempel durch den Goldschmuck, der auch hier das Innere bekleidete, ausgezeichnet. Der Königshafen der Stadt war mit einem Portikus ionischer Säulen umgeben. Aus der vorrömischen Zeit Karthago's haben sich keine Reste erhalten. An den Stätten einiger der andern phönicisch-afrikanischen Küstenstädte finden sich Ueberbleibsel mächtigen Uferbaues.

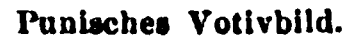
Bildnerei.

Auch die bildende Kunst der Phönicier verräth ihre entschieden primitive Grundlage darin, dass die Götterbilder zum Theil aus rohen Steinen oder einfachen Steinkegeln bestanden. Dann tritt eine ungeheuerliche Vermischung menschlicher und thierischer Formen ein. Zuweilen wird der Anfertigung goldner Götterbilder gedacht, wie solche namentlich auch bei den Hebräern, in der Zeit vor David, vorkamen. Was erhalten und mit einiger Sicherheit den Phöniciern als selbständiges Eigenthum zuzuschreiben ist, zeigt gänzliche Abwesenheit künstlerischen Sinnes; es ist nichts daraus ersichtlich als ein sehr kümmerliches Genügen an noch völlig embryonischen Gebilden. Solcher Art ist eine Menge verzerrter kleiner Idole, die in Sardinien gefunden sind und deren sich auch sonst Beispiele aus dem Alterthum erhalten haben.[1] Einige auf Malta, in dem Heiligthum von Hadjar-Chem, entdeckte Figuren haben abscheuliche schlauchartig gedunsene Formen.[2] Eine Anzahl von Votivpfeilern, die sich im Gebiete des alten Numidiens, dem heutigen Algerien, gefunden haben und die mit punischer Schrift und mit Bildwerk versehen

[1] Gerhard, a. a. O. t. 4, 5. — [2] Kunstblatt, 1841, No. 52.

sind, zeigen in der Behandlung des letzteren ein durchaus kindisches Verhalten.[1] Am Merkwürdigsten dürfte eine etwa drei Fuss hohe, an einen Pfeiler lehnende Figur sein, welche zu Cherchell (Caesarea) in Algerien gefunden ist und in welcher





Punisches Votivbild.



Bild des Aschmun zu Cherchell.

man den phönicischen Gott Aschmun oder Esmon erkannt hat. In dem Kopfe derselben und namentlich dem Kopfschmuck, scheint sich einigermaassen ein künstlerisches Gefühl geltend zu machen; das Uebrige ist auch hier völlig barbarisch.[2] — Anderweit, in späteren Epochen, ist von griechischen Künstlern für phönicisches Kunstbedürfniss gesorgt worden, wie dies u. A. aus einer erheblichen Anzahl kleiner Venus-Idole altgriechischen Styles, die auf Cypern gefunden sind, und namentlich aus Münzen und Gemmen griechischen Gepräges sich ergiebt. Eine Einwirkung solcher Arbeiten auf eigenthümlich phönicische Kunstthätigkeit ist aber nirgend ersichtlich.

Im Kunsthandwerk nahmen die Phönicier ohne Zweifel die symbolisch-ornamentistischen Formen der mittelasiatischen Kunst zum Vorbilde. So vornehmlich bei ihren, im Alterthum gerühmten Zeugen und Teppichen. Purpurfärberei und Glasfabrik waren auf lange Zeit ihr bewundertes Eigenthum.

[1] Gesenius, scripturae linguaeque phoeniciae monumenta, t. 21—26. Annali dell' instituto archeol., XIX, tav. d'agg. J. Revue archéologique, VI, p. 15 ff. pl. 110. — [2] Revue archéol., III, p. 729 ff.

V. DAS PELASGERTHUM.

Das griechische Volk war zu einer höheren, zur ebenso lebenvollen wie geläuterten Durchbildung der Kunst berufen. Aber es hatte eine Reihe von Entwickelungsstufen zu durchlaufen, ehe es dahin gelangte.

In der Frühzeit seiner Geschichte entbehrt das Griechenthum eines bestimmt ausgesprochenen volksthümlichen Abschlusses. Verwandte Völkerstämme sind im eigentlichen Hellas, auf den Inseln des Archipelagus, in den Vorderländern Kleinasiens, in Sicilien und Italien zu Hause, sesshaft auf der einen Stelle und wanderlustig auf der andern, hier das Blut der Abstammung wahrend, dort mit den Stämmen andrer Völker gemischt. Es ist die Epoche, welche nach der zumeist hervortretenden griechischen Stammeseigenthümlichkeit als die pelasgische bezeichnet wird. Sie endet, zunächst für das hellenische Mittelland, mit einer grossen nationalen Umwälzung, die am Ausgange des zweiten Jahrtausends v. Chr. anhebt, — der Einwanderung der Dorier. Im Westen und Osten behauptet das pelasgische Culturelement, ob auch mehr oder weniger mit Fremdartigem versetzt, seinen vorwiegenden Einfluss auf längere Zeit.

Hellas.

Die hellenischen Denkmälerreste der pelasgischen Epoche,[1] die Berichte alter Schriftsteller über dahin Gehöriges sind gering. Doch ist, was von Beidem vorhanden, immerhin genügend, um die Stufe der Entwickelung im Allgemeinen bezeichnen zu können. Diese hat Aehnliches mit den Verhältnissen der phönicischen Kunst. Auch sie erscheint einerseits noch völlig primitiv,

[1] A. Blouet, expédition scientifique de Morée. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 21, 43, 65, 66. U. A. m.

ihre Grundlage der urthümlich monumentalen Richtung des europäischen Nordwestens in mehr als einer Beziehung entsprechend; andrerseits macht sich, wie das Streben nach reicherer Austattung ersichtlich wird, die Aneignung des in der orientalischen Kunst Ueblichen und der eigenthümlichen reicheren Bildungen desselben mit Bestimmtheit ersichtlich.

Die Grabmonumente dieser Epoche haben, den erhaltenen Resten wie den schriftlichen Berichten des Alterthums zufolge, eine durchaus urthümliche Beschaffenheit. Es sind einfach mächtige Erdhügel, zuweilen auf einer Unterlage von Steinen, zuweilen auf dem Gipfel mit einem aufgerichteten Steinmal gekrönt. Die trojanische Ebene hat eine erhebliche Anzahl solcher Hügel. Auch in Hellas kommen Beispiele derselben vor.

Für den Tempelbau fehlt es fast ganz an Nachrichten und Resten. Ein kleines rohes Gebäude am Berge Ocha auf der Insel Euböa, [1] ein längliches Viereck mit dicken senkrechten Wänden, niedrig, dachartig mit übereinander vorkragenden Steinplatten bedeckt, wird (obgleich nicht ohne Widerspruch) für einen Heratempel der pelasgischen Vorzeit gehalten.

Der hienach vorauszusetzende Mangel eines irgendwie ausgebildeten Tempelbaues findet seine Begründung in der Unbildlichkeit der Götter. Die Götter, welche das griechische Volk ursprünglich verehrte, standen der Phantasie noch nicht in lebendig ausgeprägter Gestalt gegenüber; rohe Symbole, wie überall auf den primitivsten Stufen, vertraten ihre Stelle. Noch in der Spätzeit des griechischen Alterthums hatten sich solche Symbole erhalten. Pausanias sah deren an mehreren Orten: zu Orchomenos in Böotien einige einfache Steine, welche als Bilder der Chariten verehrt wurden; zu Pharä in Achaja etwa dreissig viereckige Steine, welche die Namen verschiedener Götter trugen; zu Sikyon einen Zeus Meilichios von roher pyramidalischer Form und eine Artemis Patroa, die einer Säule ähnlich (etwa wie ein keltischer Menhir?) gebildet war. [2] Anderweit werden andre Götterbilder der Art erwähnt. Die Hermenbilder, viereckige Steinpfeiler mit einem menschlichen Haupte, scheinen eine ebenfalls noch primitive Fortbildung dieser urthümlichsten Gestaltung zu bezeichnen, etwa in ähnlichem Sinne, wie jene rohen Hermenpfeiler, welche neuerlich auf der Oster-Insel (oben, S. 9, f.) aufgefunden wurden. Die Hermenbildung soll in Attika ihren Ursprung genommen haben. [3] Die spätere griechische Kunst hat das alterthümliche Motiv vielfach wiederholt.

Wichtigere Denkmäler sind die Reste der gewaltigen Mauern, mit denen die alten Akropolen, die Königsburgen der hellenischen Ländchen, umgeben und geschützt waren. Es ist zwar (abgesehen

[1] Monumenti ined. dell' inst. di corrispondenza archeol. III, t. 37. — [2] Pausan. IX, 38, 1; VII, 22, 3; II, 9, 6. — [3] Pausan. IV, 33, 4.

von schmückender Zuthat im Einzelnen) kaum Etwas von künstlerischer Gestaltung auch in ihrem Gefolge; aber es kündigt sich darin eine bestimmte Sinnesrichtung, in der ganzen Art der Ausführung eine Verbindung von Verstand und machtvoller Energie an, die in solcher Weise dem pelasgischen Griechenthum eigenthümlich zu sein scheint. Die Mauern sind aus möglichst kolossalen Felsblöcken, vieleckig und vielkantig, wie sie in dem spröden Kalkgestein der Berge gebrochen wurden, errichtet; in den ältesten Beispielen in einer rohen Technik, grosse Lasten und kleines Gestein dazwischen zur Ausfüllung der Lücken; später in sorglich berechneter Weise, Ecken und Winkel überall scharf ineinander greifend, und hiedurch ein so fester Verband wie sichere Lagerung bewirkt. Derartig polygonisches Mauerwerk wird mit altem Namen als kyklopisch bezeichnet; erst allmählig entwickelt sich daraus ein mehr und mehr geregelter Quaderbau. — Für architektonische Einzelform kommen hiebei nur die Thore in Betracht. Sie pflegen, bei schrägstehenden Seitenpfosten, mit einem mächtigen Steinbalken als Oberschwelle versehen zu sein und haben über diesem, zu seiner Entlastung, wohl ein hohles, etwa mit einer leichteren Platte ausgesetztes Dreieck, dessen Einschluss sich durch seitwärts übereinander vorkragende, schräg abgeschnittene Steine bildet. Auch hat in einzelnen Fällen das ganze Thor eine ähnliche, spitz dreieckige Form.

Die merkwürdigsten und zahlreichsten Reste kyklopischer Burgmauern finden sich in Argolis. Die Akropolis von Tirynth hat kolossale Anlagen von alterthümlichst roher Beschaffenheit. Sehr merkwürdig sind diese auch dadurch, dass die dicken Mauern zum Theil von gedoppelten Gallerien, oberwärts durch übereinander vorkragende Steine spitz überdeckt, durchzogen sind und dass sich die eine der Gallerieen in einer massigen Pfeilerstellung, mit spitzgedeckten Zwischenräumen, nach der Aussenseite öffnet. Die Akropolis von Mykenä ist durch verschiedene Weise des kyklopischen Mauerwerkes, bis zum regelmässigen Quaderbau, und durch das sogenannte Löwenthor (s. folg. S.) ausgezeichnet.

Dann ist der sogenannten Thesauren oder Schatzhäuser zu gedenken, von denen sich Reste an den Stätten alter Niederlassungen vorfinden und von denen die Schriftsteller des Alterthums sprechen. Der Zweck dieser Bauanlagen, — ob ausschliesslich Schatzhäuser, Gräber, Quellgebäude oder ob, je nach den Umständen, zwischen derartiger Bestimmung wechselnd, — ist nicht klar herausgestellt; die durchgebildete Technik, in der sie erbaut, scheint mit Bestimmtheit auf die Schlusszeit der pelasgischen Epoche zu deuten. Sie waren unterirdisch, kreisrund im Grundrisse, und dem Innenbau der sardinischen Nuraghen (oben, S. 80) insofern ähnlich, als regelmässige Steinlagen, übereinander vorkragend und in einer Bogenlinie abgeglättet, einen hohen kuppelförmigen Raum umschlossen. Eine Thür, wiederum

mit mächtiger Oberschwelle und hohlem Dreieck über dieser, führte in das Innere. Das ansehnlichste Schatzhaus war das des Minyas zu Orchomenos in Böotien; von diesem finden sich nur geringe Ueberbleibsel vor. Zu Mykenä sind die Reste von mehreren vorhanden; unter ihnen ein vollständig erhaltenes, das sogenannte Schatzhaus des Atreus.

Was zu diesen Bauanlagen an künstlerischer Ausstattung hinzugethan ward, kommt, wie bereits angedeutet, mit der Weise der orientalischen Kunst überein, die Aufnahme dort bereits ausgebildeter Elemente bezeugend. Das Innere des Schatzhauses des Atreus war, wie sich aus erhaltenen Resten deutlich ergeben hat, mit Erzplatten bekleidet. Es ist eine Behandlungsweise, die ohne Zweifel auch den Berichten über besondre eherne unterirdische Gemächer der mythischen Zeit, wie denen von dem ehernen Gemach des Akrisios, in welchem Danaë verborgen war, von dem ehernen Gefäss des Eurystheus, in welchem dieser vor Herakles Schutz suchte, u. a. m. zu Grunde liegt, somit als eine verhältnissmässig verbreitete gelten darf. Die entsprechende Verwendung des Erzes in der alten Architektur des Orients ist im Obigen vielfach nachgewiesen. Dann war, wie ebenfalls aus erhaltenen Resten hervorgeht, der Eingang zum Schatzhause des Atreus ausserhalb mit ornamentirten Platten verschiedenfarbigen Marmors und mit dekorirten Halbsäulen ausgestattet. Die Basis dieser Halbsäulen erinnert in ihrer weicheren Gliederung und ihren Reliefzierden lebhaft an altasiatische Formation (wie dieselbe sich u. A. an den reicheren Säulenbasen von Persepolis wiederholt); in den anderweitigen Ornamentbildungen herrscht im Einzelnen völlige Uebereinstimmung mit ninivitischer Verzierungsweise.

Vorzüglich merkwürdig ist die Ausstattung des Hauptthores der Akropolis von Mykenä, jenes sogenannten Löwenthores. Sie besteht in einer dreieckigen Reliefplatte von etwa 10 Fuss Höhe, welche das Dreieck über der Oberschwelle des Thores ausfüllt. Das Material ist ein feiner gelblicher Kalkstein. Das Relief stellt eine Säule über breitem Untersatze dar und auf jeder Seite eine Löwin, die, sich emporrichtend, die Vordertatzen auf denselben Untersatz aufgestemmt hat. Die Säule ist schlank, nach unten verjüngt, mit Kapitälgliedern und einem besondern Aufsatze versehen; man erkennt in ihr das Bild des göttlichen Thor-



Relief des Löwenthores zu Mykenä.

hüters von Mykenä, des Apollon Agyieus,[1] — ein architektonisch formirtes Beispiel jenes uralten Pfeilersymbols. Die Köpfe der Löwinnen, die wahrscheinlich frei aus dem Grunde vortraten, sind abgebrochen. Bei einer eigen stumpfen Technik ist in diesen thierischen Gestalten etwas Schlichtes, Breites, Naturalistisches, das ebenso von der Auffassung der gesammten späteren griechischen Kunst abweicht, wie es die meiste Verwandtschaft mit altasiatischer Bildnerei hat. Auch einige bezeichnende Details an Säule und Untersatz haben das weichere orientalische Gepräge.

Wichtige Zeugnisse für die Kunst der pelasgischen Epoche enthalten endlich die homerischen Dichtungen. Homer steht auf der Grenzscheide zweier Weltalter. Die schöne menschliche Naivetät, zu welcher hin das Griechenthum sich entfalten sollte, hat in seinen Gesängen schon ihren vollständigen Ausdruck gefunden. Er ist der Lebensquell für alle späteren Schöpfungen der griechischen Welt: seine Anschauungen aber sind die der Vergangenheit und beruhen auf den culturgeschichtlichen Erscheinungen, die bis zu seinen Tagen (zumal in den Hauptstätten seiner Anschauung, den ionischen Küsten Kleinasiens,) herüberreichen. Was er an Denkmälern, an Bau- und Bildwerken schildert, entspricht im Wesentlichen noch immer den Elementen pelasgischer Cultur, scheint im Einzelnen aber allerdings die letzten Ausläufer derselben zu bezeichnen.

Die Grabdenkmäler gefallener Helden sind bei Homer noch immer die einfachen Erdhügel und Steinmale. Tempel und Götterbilder werden zwar erwähnt, aber noch mit so wenig anschaulicher Schilderung, dass auch bei ihnen auf eine irgend bedeutendere architektonische und bildnerische Gestaltung nicht wohl geschlossen werden darf. Dagegen entfaltet sich in seinen Gesängen die reiche Anlage und die glänzende Pracht der Königshäuser, im Einzelnen das Bild eines völlig asiatischen Luxus gewährend. Da sind Räumlichkeiten mannigfaltiger Art, Vorhöfe und Hallen umher, grosse Säulensäle, Hinter- und Obergemächer, Gärten und Andres, das Ganze von festen Mauern umschlossen. Die Haupträume des Innern sind an ihren Wänden mit Erz und Silber, mit Gold, Elektron und Elfenbein ausgestattet. Die wundervolle Wohnung des Alkinoos auf Scheria hat zugleich schimmerndes Bildwerk: goldne und silberne Hunde als Wächter der Pforte und goldne Fackelträger zur Erleuchtung des grossen Speisesaales.

Die bildende Kunst erscheint, wie in dem eben bezeichneten Beispiele, vorzugsweise als Arbeit in Erz und für geräthliche

[1] E. Gerhard, Mykenische Alterthümer, S. 10.

Zwecke verwandt. Vor Allem merkwürdig ist die Beschreibung des Schildes, den Hephästos für Achill arbeitet und der mit einer unermesslichen Fülle bildlicher Darstellungen versehen ist.[1] Der Inhalt der letzteren besteht aus den mannigfachsten Scenen des Lebens, die eben nur als solche (als reine Genrebilder) gefasst sind und in keiner Art auf besondre, mythische oder historische Ereignisse Bezug haben. Eine derartige Aufgabe ist wiederum von der späteren hellenischen Weise wesentlich verschieden; Verwandtes mit ihr findet sich nur in der ägyptischen und in der assyrischen Kunst, in deren bildnerischen Werken (Reliefs und Wandmalereien) so häufig eine ähnliche Fülle von Situationen des Lebens, völlig in der Weise freier Genrebilder, dargestellt ist. Die Veranlassung der letzteren beruht allerdings auf jedesmal angedeuteten historisch persönlichen Beziehungen; die Abwesenheit auch solcher Andeutung bei den Darstellungen des homerischen Schildes darf als Zeugniss einer nachahmenden Kunst, die bei Aufnahme des Aeusseren der Erscheinung den Zweck derselben übersah oder für ihn keinen Anknüpfungspunkt besass, gefasst werden. — Wie weit übrigens der Dichter bei seinen derartigen Schilderungen im Einzelnen wirklich Vorhandenes vor Augen hatte, ist gleichgültig; der Gattung, dem allgemeinen Charakter nach kann das Geschilderte nur auf der Anschauung von Vorhandenem beruhen.

Das Machtvolle jener einfach baulichen Anlagen, welche das ursprünglich Eigne der hellenisch-pelasgischen Kunst ausmachen, der schimmernde orientalische Luxus, der sich, selbst in Verbindung mit bemerkenswerther Bildnerei, darüber ausgegossen zeigt, gewähren ein immerhin anziehendes Bild, den Ereignissen, von denen die Sage der griechischen Vorzeit berichtet, einen bedeutungsvollen Hintergrund. Aber von den Factoren einer selbständig höheren Entwickelung wird darin noch Nichts ersichtlich.

Mittel-Italien, vornehmlich Etrurien.

Allgemeines.

Die pelasgische Cultur der westlichen Lande gehört besonders dem mittleren Italien an. Hauptträger derselben ist Etrurien. Doch mischt sich hier mancherlei fremdartiger Einfluss ein; theils ist, neben den pelasgischen Stämmen, eine rohere Urbevölkerung vorhanden, theils wird ein aus den Alpen des Nordens eindringendes Element, das des Rasener-Stammes, in die volksthümliche

[1] Ilias, XVIII, 478 ff.

Entwickelung aufgenommen. Lebhafter Handel trägt vielfach Einzelnes aus der Ferne herein. Es bildet sich hiedurch, auf der Grundlage des Pelasgischen, eine Art von Mischcultur, deren Bestandtheile sich hier und dort nachweisen lassen, der es gleichwohl indess an einer bezeichnenden Gemeinsamkeit der künstlerischen Sinnesrichtung nicht fehlt. Es ist etwas eigen Phantastisches in der etruskischen und ihr sich anschliessenden altitalischen Kunst,[1] das sich zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise äussert. Zu einer klaren Durchbildung, zu einem festen nationalen Abschlusse entwickelt sie sich aber nicht; sie bleibt vielmehr zur Aufnahme des Fremden geneigt. Die Typen der höher entwickelten griechischen Kunst der Folgezeit eignet sie sich um so begieriger an, als ohnehin die alte Stammesverwandtschaft vorlag und mancherlei Colonialverhältniss das Gefühl der letzteren nährte. Doch macht sich auch bei der gräcisirt etruskischen Kunst, in mehr oder minder schlagender Weise, bis auf die späteste Zeit noch ein Zug des national Eigenthümlichen geltend. — Die feste Begründung des etruskischen Staates gehört der Zeit um den Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. G., seine Blüthe der Zeit etwa bis zur Mitte dieses Jahrtausends an. Das alte Rom, namentlich zur Zeit der tarquinischen Könige (welche ein entscheidend einflussreiches Verhältniss Etruriens auf Rom bezeichnen), folgt den Weisen der etruskischen Cultur und nimmt deren Elemente in sich auf.

Architektur.

Grabmäler und Mauerbau des mittleren Italiens stehen zunächst mit den hellenisch pelasgischen Anlagen auf gleicher Stufe. Aber beide entwickeln sich zu neuen Combinationen, die besonders in der Anlage der Grabmäler ausgezeichnete monumentale Gestaltungen zur Folge haben. Auch völlig Neues schliesst sich den letzteren an.

Die Grabmäler sind zum grossen Theil wiederum schlichte Erdhügel, auf einer Unterlage von Steinen. Mehrfach haben sie eine sehr ansehnliche Dimension. Bei den bedeutenderen Anlagen wird die Basis des Hügels durch eine regelmässig gearbeitete, auch wohl mit einem kräftigen Gesims abgeschlossene steinerne Brüstung gebildet. Bei einzelnen Monumenten scheint der Erdhügel durch einen Stufenkegel von Stein ersetzt gewesen zu sein; bei andern scheinen sich über dem Hügel schlanke

[1] Hauptwerke: Micali, storia degli antichi popoli italiani. Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft. Inghirami, monumenti etruschi. Monumenti inediti, pubbl. dell' instituto di corrisp. archeol. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 77. Musei Etrusci, quod Gregorius XVI. P. M. in aed. Vaticanis constituit monimenta. U. A. m.

thurmartige Kegel erhoben zu haben. Das merkwürdigste Denkmal dieser Art ist die sogenannte Cucumella bei Vulci, die innerhalb des runden Einschlusses die Reste derartiger Thurmbauten (oder die Unterbauten von solchen) bewahrt. Die Cucumella ist im Uebrigen durch dort vorgefundene architektonische und bildnerische Einzeltheile (von denen unten) merkwürdig. — Im Grunde der Hügel ist die Grabkammer vorhanden, nicht selten nach Weise der griechischen Thesauren construirt. In den grösseren Anlagen finden sich zuweilen zahlreiche mit Gängen verbundene Kammern.

Eine jüngere Umbildung dieser Monumentalform gestaltet sich bei kleineren Denkmälern, wie bei dem allerdings schon beträchtlich späten sogenannten Grabmal der Horatier und Curiatier unfern von Rom, dahin, dass schlanke Steinkegel sich über einem viereckigen Untersatze von Stein erheben. Die fabelhafte Tradition von dem Grabmal des Etruskerköniges Porsenna bei Clusium (Chiusi), aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts, scheint solcher Anlage zu entsprechen, nur dass dieselbe sich hier ins höchst Kolossale ausdehnt. Ueber einem mächtigen Unterbau, dessen Inneres mit labyrinthisch verschlungenen Gängen erfüllt war, sollen sich hier dreigeschossig, in unbegreiflicher Weise, Pyramidengruppen über Pyramidengruppen emporgegipfelt haben.

In einigen Gegenden Etruriens bestehen die Grabmonumente nach orientalischer Sitte aus ausgemeisselten Felsfaçaden. Es sind, ausser einigen sehr einfachen Beispielen an andern Punkten, besonders die Felsthäler von Castellaccio und



Grabmonument zu Castellaccio.

Norchia, in der Nähe von Viterbo, deren Wände mit solchen Anlagen erfüllt sind. Die architektonische Behandlung ist höchst eigenthümlich, mit keiner sonst bekannten Bauweise unmittelbar übereinstimmend. Die Façaden der Gräber sind wie massenhafte Hausfaçaden gehalten, in mässig pyramidalischer Neigung, mit starken, vielgegliederten, eigen profilirten Krönungsgesimsen und mit einer in Relief angedeuteten Thür versehen, deren zwar einfache Umfassung einen gewissen phantastischen Zug hat. Zuweilen sind die Anlagen complicirt, mehrgeschossig, auch mit vortretenden Seitenflügeln. Ein ägyptisirendes Element, in der Gesammtanlage wie in einzelnen charakteristischen Details, ist in diesen Monumenten unverkennbar; doch zeigt sich dasselbe auf eigenthümliche Weise umgebildet. Das zu diesen Façaden gehörige Grab ist eine Grotte von nicht erheblicher Ausdehnung mit in der Tiefe verborgenem Eingange. — Zwei der Façaden von Norchia erscheinen, abweichend hievon, als Nachbildung etruskischer Säulenportiken.

Andre Gräber, zumal der jüngeren etruskischen Zeit, sind lediglich Grottenbauten, ohne äussere monumentale Dekoration. Sie bestehen häufig aus einer Anzahl symmetrisch disponirter Gemächer und zeigen zumeist bereits die Aufnahme von später griechischen baulichen Details. Doch haben sie nicht selten die bemerkenswerthe Eigenheit, dass ihre Decke die Construction einer hölzernen Bedachung, zuweilen in sehr zierlichem Formenspiele, nachahmt.

Die Ummauerung der alten Städte des mittleren Italiens entspricht der der griechischen Akropolen. Es ist zum grossen Theil dieselbe kyklopische Bauweise aus polygonem Gestein. Doch geht dieselbe in den Gegenden, wo ein geeigneter Stein (der Tuf in den Ebenen von Etrurien und Latium) die Veranlassung gab, häufiger in einen mehr oder weniger geregelten Quaderbau über. Die Anlage der Thore ist wie die der griechischen Burgen.

Mit dem altitalischen Quaderbau verband sich sodann, schon frühzeitig, eine technische Construction, welche für die architektonische Gesammtgestaltung von wesentlicher Bedeutung ist und diese in der Folge auf umfassendste Weise bewähren sollte. Es ist die Construction des Keilsteingewölbes. Die Anfänge derselben sind unbekannt.[1] Das älteste bestimmbare Beispiel findet sich zu Rom, den grossen Anlagen angehörig, welche unter den tarquinischen Königen, im sechsten Jahrhundert, zur Entsumpfung der römischen Niederungen ausgeführt wurden. Es ist der grosse unterirdische, überwölbte Abzugskanal, welcher den Namen der Cloaca maxima führt und bereits eine voll-

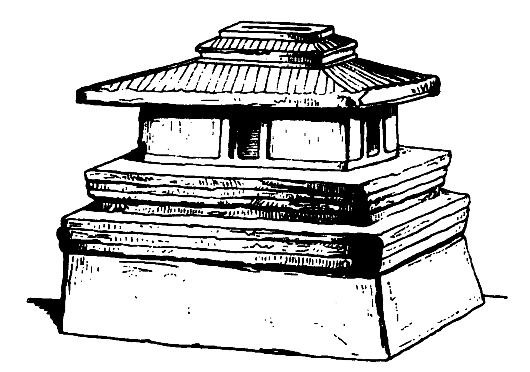
[1] Vielleicht hatte man das Keilsteingewölbe aus Aegypten überkommen, wo es sich, nach den uralten Ziegelgewölben der Urzeit, bereits in Gräbern der 26sten Dynastie vorfindet. (S. oben, S. 52.)

kommen durchgebildete Technik zeigt. Derselben Epoche scheint der überwölbte Carcer Mamertinus, am Abhange des Kapitols, anzugehören. — Ein alter Thorbau zu Volterra in Etrurien, die sogenannte Porta dell' Arco, ist am Eingange und am Ausgange mit einem Keilsteinbogen überwölbt und, bei geringer architektonischer Ausbildung, mit roher, aber wirksamer bildnerischer Zierde versehen, indem aus den untersten Steinen zu den Seiten des Bogens und oberwärts aus dem Schlusssteine menschliche Köpfe stark hervorspringen. Die Einrichtung scheint eine frühe Stufe der Entwickelung zu bezeichnen. — Für die in Rede stehende Epoche fehlt es an weiteren Beispielen einer künstlerischen Verwendung der Bogenform. Eine entscheidende Bedeutung gewinnt sie erst in der Schlusszeit der antiken Kunst.

Etrurien hat ferner einen eigenthümlich gestalteten Tempelbau. Der Ursprung desselben geht ebenfalls in frühe Zeit zurück; er zählt aber nicht mehr zu den Elementen der pelasgischen, dem Orient sich zuneigenden Cultur, bildet vielmehr den Ausdruck ausschliesslich occidentalischer Stammeseigenthümlichkeit. Er hat den entschiedenen Typus des Holzbaues nordischer Gebirgsvölker und ist somit als ein durch jenen Stamm der Rasener hereingeführtes Culturelement zu fassen. Er enthält die Bedingnisse einer charaktervollen Entwickelung; das künstlerische Vermögen des etruskischen Volkes hat aber nicht hingereicht, diese Entwickelung nach den Gesetzen in sich beschlossener Schönheit durchzuführen. Er ist, was das Wesentliche seiner Anlage anbetrifft und abgesehen von schmückender Zuthat, auf der primitiven Stufe verblieben, auf welcher das Gebot der materiellen Construction vorwiegt; er hat eine ideelle Verklärung dieses Gebotes nicht erstrebt, aber um so deutlicher allerdings sein Ursprüngliches bewahrt.

Die Anschauung des etruskischen Tempels ist freilich durch erhaltene Monumente, in denen seine Eigenthümlichkeit vollkommen zu Tage träte, nicht zu gewinnen. Wir besitzen nur die in späterer Zeit abgefasste Anweisung zur Ausführung solcher Tempel (bei Vitruv IV, 7), nur vereinzelte anderweitig literarische Nachrichten, nur wenig architektonische Bruchstücke und unter diesen nur äusserst geringe Reste rein etruskischen Styles, welche zum Beleg der Schilderung dienen können. Indess reicht auch dies Vorhandene zur Begründung des Urtheils hin. Die Grundfläche des Tempels war ein breites Viereck und wurde zur Hälfte durch das eigentliche Haus, zur Hälfte durch eine offne, nur aus Säulen bestehende Vorhalle eingenommen. Das Haus enthielt, den Besonderheiten des etruskischen Götterdienstes gemäss, insgemein drei Cellen, eine breitere in der Mitte, schmalere auf den Seiten. Cellen und Vorhalle hatten eine gemeinschaftliche, nordisch hohe Bedachung. Die architektonische Gliederung folgte durchaus den Bedingnissen der Holzconstruction.

Die Säulen waren schlank und standen in weiten Entfernungen, mit Untersatz und Aufsatz (Basis und Kapitäl) versehen. Ueber den Holzbalken des Architravs traten die Köpfe der Querbalken stark hervor. Der Giebel war hoch, der Dachform gemäss; die Traufseiten des Daches ragten ebenfalls (das Regenwasser von den Grundmauern genügend abzuführen) in bedeutender Ausladung vor. Die Anlage war offenbar ebenso zweckgemäss (im constructiven Sinne) und charakteristisch, wie architektonisch unschön; von einem rhythmischen Wechselverhältniss zwischen den Theilen und dem Ganzen, dem Tragenden und dem Getragenen, den Massen und den leeren Stellen, konnte hiebei keine Rede sein. Zugleich aber war der seltsame Bau in der Regel, in dem grossen Giebelfelde und über diesem, auf dem Gipfel und den Ecken, reichlichst mit bildnerischer Zierde versehen, so dass im Ganzen doch der Eindruck einer massigen, barock phantastischen Pracht sich geltend machen durfte. — Das Façadenverhältniss des etruskischen Tempels ergiebt sich besonders aus den Resten jener beiden Felsportiken, welche sich unter den Gräbern von Norchia, abweichend von den übrigen dortigen Anlagen, vorfinden; doch sind die Einzelformen hier zumeist spätgriechische, in ziemlich willkürlicher Verwendung. Andre Elemente der architektonischen Disposition lassen sich an einzelnen altetruskischen Aschenkisten, die in einer Art von Tempelform gebildet sind, wahrnehmen. Für die Behandlung



Etruskische Aschenkiste.

des architektonischen Details sind besonders einige Säulenfragmente von der Cucumella zu Vulci wichtig: schlanke unkanellirte Schäfte, mit einem Kapitäl, welches eine Reminiscenz des Kapitäles der altägyptischen „protodorischen" Säule (S. 37) ist und mit diesem das griechisch dorische Kapitäl gewissermaassen vorbildet, und mit einer Basis, deren Haupttheil aus einem grossen

schweren Pfühl (hier in nicht ganz abzuweisender orientalischer Reminiscenz) besteht.

Die Tempel des alten Rom waren, wie ausdrücklich berichtet wird, nach etruskischer Art gebaut. Der bedeutendste derselben war der grosse Jupitertempel des Kapitols, der sich, etwa 193 Fuss breit und 207 lang, auf hohem Stufenbau erhob. Er hatte Säulenstellungen auch auf den Langseiten. Er war unter den tarquinischen Königen gebaut und gegen Ende des sechsten Jahrhunderts vollendet worden.

Das altitalische, namentlich das etruskische Wohnhaus ist durch die Anlage des sogenannten Atriums ausgezeichnet, eines für den geselligen Verkehr bestimmten Hauptraumes, dessen Bedachung in der Mitte offen war. Die beim Tempel nach aussen vorragenden Dachtraufen liefen hier nach dem Inneren des Gebäudes zusammen. — Für die zierliche Behandlung des hölzernen Deckwerkes an Tempeln und Wohnungen lässt sich aus den schon erwähnten Nachahmungen von solchem in den späteren Grabgrotten eine Anschauung gewinnen.

Bildnerei.

Die Etrusker haben sodann den alten Ruhm einer vielgewandten werkthätigen Meisterschaft in den Fächern der bildenden und der dekorirenden Künste. Ihre früheren Leistungen der Art besitzen, soviel sich aus den erhaltenen Beispielen entnehmen lässt, ein der asiatischen Kunst verwandtes Gepräge, einen Styl, der vorzugsweise etwa auf den der assyrischen Kunst zurückzuführen ist und eine eigenthümliche Umbildung desselben (in ähnlichem Sinne, wie es z. B. bei den Monumenten der altpersischen Kunst der Fall ist,) bezeichnet.

Als Arbeiten solcher Art sind, ausser Metallblechen mit gepressten oder getriebenen Darstellungen, besonders die Reliefs anzuführen, welche die Seitenflächen von Grabsteinen oder kleinen altarähnlichen Aufsätzen von Stein schmücken. (Eine namhafte Anzahl von solchen im Berliner Museum.) Der Inhalt derselben besteht in der Regel aus Scenen des Lebens, Leichenfeierlichkeiten, Festzügen, Tänzen. Die Composition erinnert an jenes naiv Beschauliche, schon einer gruppenmässigen Anordnung sich Zuneigende der altasiatischen Bildnerei; die Gestalten sind derb, mit stark angeschwollenen Hüften und übermässig langen Fusssohlen, bei steter Profilstellung der Füsse, im Einzelnen auch mit scharfgezeichneter Muskulatur. Die Gewandung legt sich eng an oder fällt in weiten, conventionell gleichmässigen Falten. Die Geberde hat zumeist etwas seltsam Eckiges, schon hierin



Etruskisches Grabrelief.



Geflügelter Löwe von der Cucumella zu Vulci.

einen gewissen barocken Geschmack verkündigend, der der etruskischen Kunst eigen bleibt. — Anderweit sind Thierfiguren von Stein, Löwen, zum Theil geflügelte, auch geflügelte Sphinxe erhalten, die, wie es scheint, für architektonische Zwecke verwendet wurden und deren verschiedene sich namentlich auf der Cucumella von Vulci gefunden haben. Auch sie erinnern vorzugsweise an assyrische Stylistik.

Eine besondre Gattung altetruskisch dekorativer Kunst besteht in Gefässen, welche aus schwarzer Erde gebildet sind und sich in den älteren Gräbern häufig vorfinden. Sie sind zum Theil von klarer, zum Theil von phantastisch barocker Form und pflegen kleine, mit Stempeln aufgepresste Reliefdarstellungen zu enthalten, deren Styl ungefähr auf den eben bezeichneten zurückzuführen ist. Hier kommen nicht selten geflügelte, auch andre phantastische Gestalten vor, welche mehr oder weniger bestimmt an altasiatische Vorbilder erinnern. Ebenso werden derartige Gestalten als selbständige Dekorationsstücke, z. B. als Gefässfüsse, gern verwandt.

Zu bemerken ist ferner, dass, einigen Resten zufolge, [1] eine Erzbekleidung des Inneren der Gräber (wie in dem Schatzhause des Atreus zu Mykenä) in der etruskischen Frühzeit nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint, auch hiemit denselben Culturzusammenhang mit dem Orient bezeichnend; — während einzelnes

[1] Abeken, S. 387, 417.

Geräth, das sich in den älteren Gräbern vorgefunden, ein ägyptisches, andres ein ägyptisirendes Gepräge trägt.

Die Schriftsteller des Alterthums rühmen die Etrusker vornehmlich in Arbeiten des gebrannten Thons und des hieran sich anschliessenden Erzgusses. Die Fülle der bildnerischen Zierden, mit welchen man die Tempel versah, bestanden wesentlich aus gebranntem Thon. Namentlich war auch der kapitolinische Tempel in solcher Art ausgestattet. Ueber seinem Giebel erhob sich, als mächtige Zierde, ein zu Veji gearbeitetes Viergespann von Thon; von demselben Materiale war das gefeierte Bild des Gottes in der Tempelcella (dessen Antlitz an hohen Festtagen roth angestrichen ward), ein Werk des Turianus aus Fregellä. Das Erz ward für statuarische und für die mannigfachsten dekorativen Werke verwandt; die letzteren fanden in der alten Welt die lebhafteste Verbreitung.

Von der Epoche ab, da die jüngere hellenische Kunst sich in selbständiger Ausbildung geltend zu machen begann, wurde auch deren Darstellungsweise nach Etrurien hinübergetragen. Einer der wesentlichsten Gründe zur Aneignung derselben dürfte zunächst in ihren Gegenständen zu suchen sein, in dem poetischen Gehalte der Darstellungen, welche aus der Fülle der hellenischen Nationalmythen genommen waren. Die Etrusker waren durch den düsteren Ernst ihrer religiösen Richtung dem dichterischen Geiste des Griechenthums entfremdet worden; gleichwohl hatten sie, in dem Triebe alter Stammesverwandtschaft, ein stetes Bedürfniss danach, dessen Befriedigung ihnen nun die Kunst gewähren musste. So finden wir, dass schon in verhältnissmässig früher Zeit, in welcher der althellenische Styl noch keine erheblich höhere Stufe einnahm als der etruskische, jener mit diesem sich mischt, wie z. B. in dem, unter dem Namen der volskischen Reliefs bekannten Terracottafriese, welcher zu Velletri gefunden wurde und im Museum von Neapel aufbewahrt wird. Er enthält die Darstellungen eines Wagenrennens und giebt, bei allerdings nur roher Arbeit, eins der Hauptbeispiele derjenigen in Thon gebrannten Bildwerke, welche für architektonische Verwendung gefertigt wurden. Auch bei manchen in Metall getriebenen Darstellungen ist ein ähnliches Stylverhältniss wahrzunehmen.

Je höher die hellenische Kunst in ihrer Entwickelung stieg, um so überwiegender musste natürlich ihr Einfluss auf die etruskische werden. Zum Theil bestrebte sich diese, in den Stylgesetzen jener völlig aufzugehen; zum Theil aber behielt sie auch in späterer Zeit noch viel von ihrer ursprünglichen Eigenthümlichkeit bei. Diese pflegt sich dann in einem barock phantastischen Wesen, auch in einer gewissen üppigen Weichlichkeit, die abermals auf den alten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet, kund zu geben. So ist die jüngere Zeit der etrus-

kischen Kunst reich an Wandmalereien (colorirten Umrisszeichnungen), welche die Wände der Gräber schmücken. Die Gegenstände sind auch hier meist Scenen des Lebens, Festgelage, Kampfübungen, Tänze u. s. w.; die Behandlung nimmt bei einzelnen, trotz der vollendeten Zeichnung, jene hastig schroffe,



Etruskische Malerei.

conventionell eckige Manier auf, in welcher die besprochenen ältesten Reliefs ausgeführt sind. So hat eine beliebte Gattung von Schmuckgegenständen, Bronzekästchen mit gravirten Zeichnungen, in den letzteren nicht selten einen edlen, dem hellenischen sehr nahe stehenden Styl, während die kleinen Statuetten, mit welchen die Deckel versehen zu sein pflegen, den heimisch überlieferten Styl wohl in manierirt schwülstiger Ausartung zeigen. So äussert sich an andern dekorativen Erzarbeiten, Waffenstücken, Schalen, Kandelabern u. s. w. die nationelle Eigenthümlichkeit in jener phantastischen Laune, welche im Ornamentistischen, auch wo sie mit der Gemessenheit hellenischer Formenentwickelung verschmilzt, wie hier in der Regel, einen so lebhaften Reiz hervorzubringen im Stande ist und als Hauptgrund für die Beliebtheit dieser Arbeiten selbst zur Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe bezeichnet werden darf.

Weiter unten ist die hellenisirt etruskische Kunst nochmals aufzunehmen. Die wichtigeren Einzelwerke dieser Spätzeit werden dort aufgeführt werden.

Klein-Asien.

Klein-Asien bewahrt, soviel davon bis jetzt bekannt geworden, die zerstreuten Zeugnisse pelasgischer Cultur, besonders in seinen vordern Ländern.[1]

Urthümliches Mauerwerk nach kyklopischer Art oder von mehr quadermässiger Behandlung findet sich an verschiedenen Punkten der westlichen Küste; zugleich aber auch, weit gen Osten, in den Resten jener galatischen Stadt, welche man für Pterium oder für Tavia hält und wo so denkwürdige Zeugnisse verschiedenartiger alter Culturen zusammenstossen. (Vergl. oben, S. 78.)

Die Tumulusform der Gräber zeigt sich zumeist in Lydien verbreitet. Die Grabhügel gewinnen hier in einzelnen Fällen eine kolossale Dimension und eine reichere Durchbildung. Eine Anzahl solcher Denkmäler findet sich am Abhange des Sipylos; unter ihnen das sogenannte Grab des Tantalos, welches durch Grösse und feste Construction besonders ausgezeichnet ist. Die alte Nekropolis von Sardes wird durch eine grosse Menge von Hügeln, deren einige den riesigsten Durchmesser haben, bezeichnet. Einer der letzteren gilt als das Grabmal des Alyattes, aus der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, welches nach Herodot (I, 93) 1300 Fuss im Durchmesser hatte, über einem steinernen Unterbau errichtet und auf dem Gipfel mit fünf Denksäulen versehen war. Die Verwandtschaft einer derartigen Anlage mit etruskischen erscheint nicht zufällig.

Im nördlichen Phrygien bestehen die Grabmonumente aus ausgemeisselten Felsfaçaden.[2] Die bedeutendsten derselben finden sich in der Gegend des alten Nacoleia, unfern dem heutigen Dogan-lu. Diese scheinen die Elemente eines einfachen Holzbaues nachzubilden, eine Art von bretternem Gerüst, über welchem sich ein flacher Giebel erhebt; dabei ist mancherlei bunter Zierrath, der jedoch aus allereinfachsten geradlinigen Formen zusammengesetzt ist. Die Behandlung ist schlicht, das Ganze überall in flachem Relief gehalten, die Erscheinung sehr primitiv. Das ausgezeichnetste und scheinbar älteste Denkmal ist dasjenige, welches als „Grab des Midas“ bezeichnet zu werden pflegt; innerhalb der Umrahmung des Gerüstes ist hier die ganze Fläche mit einem mäanderartigen Muster erfüllt. Andre sind mit einem Palmettenfriese geschmückt, dessen Bildung ebenso

[1] Hauptwerk: Texier, Description de l'Asie Mineure. — [2] Ausser Texier s. Steuart, description of some ancient monuments in Lydia and Phrygia.

frühhellenischen wie assyrischen Mustern entspricht. Einige Monumente verrathen im Styl und der bildnerischen Hinzufügung von Thierfiguren eine der hellenischen Kunstepoche entsprechende Zeit der Ausführung. Eins ist in der Weise griechischen Säulenbaues behandelt.



Phrygisches Felsgrab.

In Lycien,[1] und zwar an allen bedeutenderen Punkten des Landes, finden sich Felsgräber in höchst bedeutender Zahl und verschiedenartiger Beschaffenheit. Es sind theils Relief-Façaden, theils portikenartige Vorbauten von solchen, theils freistehende Monumente.

Ein grosser Theil dieser Denkmäler hat eine Sarkophagform, die sich insgemein zum hohen monolithen Pfeiler ausbildet. Ein bogenförmig gewölbter Deckel, an den Schmalseiten in der Gestalt eines spitzbogigen Giebels, bildet hiebei durchgehend die Bekrönung. Andre, in nicht minder grosser Zahl, zeigen eine voll-

[1] Ausser Texier a. a. O. s. besonders Fellows, a journal, written during an excursion in Asia Minor, und: an account of discoveries in Lycia. (Deutsch von Zenker.) Herr Maler A. Berg, der kürzlich Lycien besucht hat und dessen reiche Studienmappe mir zur Einsicht vorlag, hat die Gefälligkeit gehabt, die lycischen Illustrationen für dies Buch (wie die für die Geschichte der Baukunst) nach seinen Original-Aufnahmen auf den Holzstock zu zeichnen.

kommen durchgeführte Nachahmung des Holzbaues, mit genauer Angabe des Verbandes der einzelnen Theile eines solchen und der Construction der Bedachung, wobei die Sorgfalt im Technischen ebenso bemerkenswerth ist, wie die gänzliche Abwesenheit einer selbständig künstlerischen Durchbildung. Zugleich



Sarkophag und Felsgrab zu Antiphellos in Lycien.

werden diese Andeutungen der Holzconstruction häufig auf jene Sarkophagmonumente übertragen, so dass sie z. B. ihrer spitzbogigen Bedachung den Anschein eines Bohlendaches geben. In solcher Art werden die Sarkophagmonumente auch, wie es bei den übrigen vorherrschend der Fall, als Relieffaçaden nachgebildet. Die Denkmäler fallen sämmtlich, oder jedenfalls doch der höchst überwiegenden Mehrzahl nach, nicht vor die Epoche der Blüthezeit der hellenischen Kunst; dies ergiebt sich insbesondre aus dem Charakter der Sculpturen, mit denen sie nicht selten geschmückt sind. Zum Theil erscheinen sie sogar beträchtlich spät. Doch darf angenommen werden, dass diese absichtliche Nachahmung äusserlich constructioneller Formen auf einer älteren nationalen Tradition beruhe und dass ihr eine naiver dekorirende Behandlungsweise, etwa wie bei den eben angeführten phrygischen Monumenten, vorangegangen war. Die Sarkophagform mit jener merkwürdig spitzbogigen Bedachung beruht ohne Zweifel (wie sie später auftauchenden orientalischen Motiven entspricht) auf einer älteren Richtung des orientalischen Formensinnes. Die schlichteren Sarkophagmonumente dürften daher zum Theil auch einer frühern Zeit angehören.

Eine geringere Anzahl dieser Felsgräber hat, abweichend von der eben geschilderten Behandlungsweise, eine Verwandtschaft mit den Formen der ionisch-griechischen Architektur. Es sind Säulenportiken mit Gebälk und Giebel, theils reliefartig



Felsgräber zu Myra in Lycien.

gebildet, theils in vortretendem Freibau. Die ganze Anlage hat hier aber noch ein mehr oder weniger primitives Gepräge, der Art, dass sie im Wesentlichen auf die allgemeine Gestaltung asiatischen Säulenbaues, wie solche schon aus den ninivitischen

Reliefdarstellungen und aus den persepolitanischen Monumenten vorausgesetzt werden darf, zurückdeutet und dabei nur einen bedingteren Einfluss der ausgebildet griechisch-ionischen Bauweise (die ihre Elemente ebenfalls aus jenem entnimmt) als annehmbar erscheinen lässt. Am Meisten griechisch ist der Giebel dieser Monumente. Das Gebälk entspricht der einfach constructionellen Form, welche z. B. auch die an den persepolitanischen Grabfaçaden ausgemeisselten Portiken zeigen, mit Angabe der Stirn der Querbalken (oder schwächerer Hölzer der Dachrüstung), welche auf dem mehrtheiligen Architrav aufliegen, ohne von diesem durch den ausschliesslich griechischen (wie es scheint: erst spät eingeführten) Zwischentheil des Frieses gesondert zu sein. Die Säulen sind, in Kapitäl und Basis, noch schlicht dekorativ gehalten, die Schäfte zumeist unkanellirt. Die merkwürdigsten Monumente dieser Art, vortretende Portiken bildend, finden sich zu Telmessos. Eins zu Myra hat einige mehr alterthümliche, auch entschiedener orientalische Motive. In Einzelheiten lassen sich unmittelbare Einwirkungen persischer Kunst erkennen. Einige wenige, wie z. B. ein merkwürdiges Monument zu Kyaneä-Jaghu, nähern sich den feineren griechischen Formen.

Von bildender Kunst Klein-Asiens, vor Einwirkung der selbständig ausgeprägten hellenischen, ist nach dem gegenwärtigen Stande unsrer Kenntnisse wenig zu sagen. Doch ist hiebei nochmals auf jene, theils ägyptisirenden, theils mit der Kunst der Euphratlande in unmittelbarer Verbindung stehenden Felssculpturen von Nymphio, Boghaz-Keui (Pterium oder Tavia) und Euyuk zurückzudeuten. (Oben S. 77, f.) In Lydien, am Berge Sipylos, findet sich in einer runden Felsnische das Bild einer grossen sitzenden weiblichen Figur, welches man für jenes Bild der trauernden Niobe hält,[1] das nach Pausanias (I, 21, 5) wenigstens von einem entfernten Standpunkte aus den Schein eines solchen gewann und dem man ein besonders hohes Alter zuzuschreiben geneigt ist. Das Bild ist indess so roh und verwittert, dass sich einstweilen gar nichts Bestimmtes darüber sagen lässt.

Für die gräcisirt asiatische Kunst ist anzumerken, dass hier mehrfach ein ähnliches Verhältniss eintritt wie in der etruskischen, dass gewisse Eigenthümlichkeiten, namentlich eine bezeichnende Weichheit des Formensinnes, ebenso wie dort auf ältere lokale Richtungen zurückzudeuten scheinen und dass auch die späteren lycischen Arbeiten in solcher Beziehung mehrfach lebhaft an die später etruskischen erinnern.

[1] Steuart, descr. of some ancient monuments in Lydia and Phrygia, pl. I.

VI. DIE HELLENISCHE KUNST.

Vorbemerkung.

Die pelasgische Epoche Griechenlands lässt, ob auch im Nebel der Sagengeschichte, mancherlei und zum Theil umfassende Völkerbewegung wahrnehmen. Keine war durchgreifender und folgenreicher, als die Einwanderung der Dorier, am Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. Die Dorier waren ein nordisches Gebirgsvolk; sie durchzogen die hellenischen Lande bis zur Südspitze des Peloponnes, setzten sich in letzterem fest und drängten die älteren Stämme ostwärts bis zur kleinasiatischen Küste hinaus. Der Glanz der alten Cultur wurde durch sie gebrochen, eine neue, occidentalische Cultur, welche fortan den bedeutungsvollen Gegensatz gegen alles übrige volksthümliche Wesen des Alterthums ausmacht, begründet. Der hiemit in die Geschichte eintretende Dorismus ist es vor Allem, was das Griechenthum zur Kraft eines selbständigen Bewusstseins erweckte. Ihm gegenüber bildet sich als zweiter Kernpunkt griechischer Art und griechischen Sinnes der Ionismus aus, eine Verjüngung des alten pelasgischen Elementes, aber zugleich eine lebenvollere Umwandlung desselben, wie solche sich in steter Reibung mit der Weise der dorischen Stämme ergeben musste. Die sonstigen Stammunterschiede der Griechen gehen mehr oder weniger in diese beiden Hauptelemente auf; Sprache, Sitten, Gebräuche prägen sich nach ihrem beiderseitigen Charakter aus, und das Allgemeinste des volksthümlichen Ausdruckes, — die Baukunst, — nimmt, noch entscheidender als alles Uebrige, zwei bezeichnende Hauptformen an, die der dorischen und der ionischen Bauweise.

Vorbereitende Epoche.

Primitiv Dorisches.

Die neue Entwickelung des griechischen Lebens, die Gestaltung einer neuen und eigenthümlichen Kunst konnte aber nur sehr allmählig erfolgen. Die nationalen Schwankungen, deren Einfluss sich weithin gen Westen und Osten erstreckte, erscheinen als sehr bedeutende und längere Zeit andauernde. Die dorischen Stämme brachten keine, schon irgendwie höher ausgebildete Cultur mit; die Entfaltung einer solchen konnte erst nach Feststellung der äusseren Verhältnisse beginnen. Das Erbe der vorgefundenen pelasgischen Cultur war dabei, sofern es auf die Gewinnung von Formen ankam, welche dem neuen Volksgeiste entsprachen, vielmehr ein Hemmniss, welches auch geistig überwunden werden musste, als ein förderndes Element. Jahrhunderte mussten hingehen, ehe die neue — die hellenische Kunstepoche in ihrer Selbständigkeit hervortreten konnte.

Das zunächst Wesentliche und Eigenthümliche in monumentaler Beziehung, was die Dorier einführten, war ein Tempelbau mit Säulen (mit säulengetragener Vorhalle). Dies liegt schon im Begriff der ausdrücklich so genannten dorischen Bauweise, in dem, was auch in ihrer späteren reicheren Ausbildung als das ursprünglich Bedingende erscheint. Ohne Zweifel war es ein einfacher Holzbau, wie dieser bei einem, im Uebrigen culturlosen Bergvolk vorauszusetzen ist. Reste uralten Holz-Säulenbaues der Art, welche sich noch in der Spätzeit des Alterthums im Peloponnes erhalten hatten, wurden vorzugsweise der Epoche der Einwanderung der Dorier zugeschrieben und mit den Ereignissen derselben in Verbindung gebracht. Die Natur der Sache und die historische Analogie führen dahin, den ältesten dorischen Tempelbau, was das Allgemeine seiner äusseren Erscheinung anbetrifft (und abgesehen von den Erfordernissen des religiösen Rituals) als dem etruskischen verwandt anzunehmen.

Auch das Götterbild, welchem dieser Tempel als Wohnung zugewiesen ward, war eine einfache Schnitzarbeit aus Holz. Die Schriftsteller des Alterthums gedenken nicht selten der formlosen Beschaffenheit solcher Arbeiten und der Heilighaltung, welche sie ihrer urthümlichen Erscheinung verdankten. Die Mythengeschichte der Kunst lässt sie in der Regel durch Dädalos (den im Uebrigen die athenische Kunstgeschichte für sich als Ahnherrn in Anspruch nahm) gefertigt werden. Kindlicher Sinnesrichtung gemäss wurden sie, je nach den Erfordernissen der einen oder andern Festfeier, mit Gewandungen mancher Art und mit Schmuck versehen.

Der Eintritt reicherer Lebensbedürfnisse musste zur dekorativen und bildnerischen Ausstattung der einfachen Tempelanlage

führen. Alte Ueberlieferung [1] weist nach Korinth, der glänzendsten unter den altdorischen Städten, als dem Orte, wo vorzugsweise jener Tempelschmuck seine Ausbildung empfing. Dort blühte die Töpferkunst; dort sollen die Erzeugnisse der letzteren zuerst zur Zierde der Bedachung und des Giebelwerkes der Tempel verwandt worden sein. Als Erfinder der plastischen Kunst und ihrer architektonischen Verwendung wird dabei Dibutades genannt. Es ist eine Weise der Ausstattung, welche nicht minder auf eine ursprüngliche Verwandtschaft mit etruskischer Art hindeutet. Ja, dieselbe Ueberlieferung lässt diese Kunstweise geradehin von Korinth nach Etrurien übertragen werden, was freilich, bei der früheren Entwickelung der etruskischen Cultur, mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf das entgegengesetzte Verhältniss (auf ein Uebertragen von Etrurien nach Korinth) zu deuten sein dürfte [2] und jedenfalls einen unmittelbaren Verkehr zwischen altdorischer und etruskischer Kunstübung bezeichnet.

Für den Styl dieser altdorischen Bildnerei gewinnen wir eine Anschauung aus einer Gattung von Thongeräthen, die in erheblicher Zahl erhalten sind, den bemalten Vasen ältester Art. Es sind diejenigen, welche gewöhnlich unpassend als ägyptische oder ägyptisirende bezeichnet werden. Sie haben gedrückte rundliche Formen und eine matte hellgelbe Grundfarbe, auf welche Darstellungen in schwärzlicher und bräunlicher Farbe, auch mit Hinzufügung von violetten, rothen, weissen Tinten gemalt sind: in der Regel Thiergestalten, zum Theil von phantastischer Bildung (namentlich geflügelte), bei grösseren Gefässen reihenweis übereinander geordnet. Menschliche Gestalten kommen selten vor; sie erscheinen zumeist in Kämpfen mit Thieren, der hellenischen Heroenmythe entnommen. Nach dem Charakter der dabei befindlichen Inschriften (dorischen Dialektes) gehören diese Vasen besonders dem sechsten Jahrhundert an, fallen zum Theil auch wohl noch später, bekunden zugleich aber ein handwerkliches Herkommen, welches unbedenklich auf alter Ueberlieferung beruhte. Nach einzelnen Funden darf geschlossen werden, dass sie vorzugsweise zu Korinth gefertigt wurden. Das Wesentliche in ihrer stylistischen Eigenthümlichkeit bezeichnet noch immer ein entschiedenes Vorwiegen des orientalischen Geschmackes; wie sich derselbe schon in der äusseren Form der Gefässe ausspricht, so in vielen Einzelheiten der gemalten Darstellungen, namentlich in jenen Wunderthieren, welche zum grossen Theil gerade-

[1] Plinius, H. N. XXXV, 43. — [2] Das später sehr allgemeine Uebertragen hellenischer Cultur nach Etrurien wird jene, für die frühere Epoche wenig begründete Auffassung veranlasst haben. Aehnlich irrthümliche Auffassungsweise ist in neuerer Zeit nicht selten. So wenig z. B. die Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche seit dem 16ten Jahrhundert zu läugnen sind, mit ebenso grossem Unrecht hat man dergleichen in vielen Fällen auch für das Mittelalter (wo viel richtiger Einflüsse des Nordens auf Italien nachgewiesen werden können) annehmen zu müssen geglaubt.

hin bis auf die assyrischen Vorbilder zurückgehen. Die späte Dauer dieses Fabrikzweiges mag auf der Starrheit einer handwerklichen Tradition beruhen: die künstlerisch geringere Selbständigkeit der Arbeiten bedingt es, sie als den Ausfluss und Abdruck einer Geschmacksrichtung zu betrachten, welche zur Zeit ihres Beginns und ihrer grösseren Verbreitung jedenfalls die vorherrschende war.

So sehen wir auch in der altdorischen Bildnerei vorerst die Elemente orientalischer Kunst beibehalten, auch hierin eine Stufe künstlerischer Ausbildung bezeichnend, welche von der etruskischen innerlich nicht verschieden ist. Wir erkennen es ferner, dass die selbständige Ausprägung der hellenischen Kunst, indem jenem Betriebe noch so spät ein Theil unverkümmerten Lebens vergönnt war, ebenfalls erst spät eingetreten sein konnte.

Die Beschreibung eines merkwürdigen Werkes dekorativer Kunst, welches die korinthische Herrscherfamilie der Kypseliden im Laufe des siebenten Jahrhunderts in den Heratempel zu Olympia weihete,[1] lässt nicht minder Anklänge an jene Darstellungsweise erkennen. Es ist die „Lade der Kypseliden“, ein ansehnliches Werk aus Cedernholz, welches mit einer überaus grossen Fülle bildlicher Darstellungen von geschnitzter und eingelegter Arbeit, aus Holz, Elfenbein und Gold bestehend, versehen war. Die Darstellungen waren in fünf Reihen übereinander geordnet (hierin also der Dekorationsweise der ebenbesprochenen Vasen ähnlich); die Gestalten werden mehrfach als phantastische, namentlich geflügelte bezeichnet. Der Inhalt der Darstellungen, durchaus der hellenischen Nationalmythe entnommen, deutet zugleich aber auf eine geistige Richtung, welche allerdings schon ein eigenthümliches Ziel verfolgt und z. B. von derjenigen, die sich in den Darstellungen des Schildes des Achilles bei Homer kund giebt, wesentlich verschieden ist.

Noch mag angeführt werden, dass dieser Frühepoche der hellenischen Kunst kolossale Bildwerke von Metall angehören, die wenigstens in materieller Beziehung auf eine, der orientalischen Kunst entsprechende Stufe deuten. So ward von Kypselos nach Olympia ein aus Gold geschlagenes Kolossalbild des Zeus geweiht. So stand zu Amyklä ein höchst alterthümliches riesiges, nachmals vergoldetes Erzbild des Apollon, säulenartig, nur mit dem Haupte und mit der Andeutung der Hände und Füsse versehen. — Auch für die Architektur fehlt es nicht an Beispielen einer solchen Erzverwendung. Das Schatzhaus des Myron zu Olympia, aus der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, hatte zwei eherne Gemächer, und zwar das eine von dorischer, das andre von ionischer Bauart, über deren sonstige Behandlung indess nichts gesagt wird.[2]

[1] Pausanias V, 17, 2 ff. — [2] Pausan. VI, 19, 2.

Aegyptischer Einfluss.

Für die Entwickelung der hellenischen Kunst kommt aber noch ein andres, einer abweichenden Richtung zugehöriges Element in Betracht. Es ist eine unmittelbare Einwirkung ägyptischer Kunst, Alte Traditionen, freilich in die mythische Vorzeit hinaufgerückt, deuten auf mehrfachen Culturzusammenhang mit Aegypten. Verschiedene bauliche Reste im Peloponnes haben ein Gepräge, welches gewissen Elementen der ägyptischen Architektur entspricht; Berichte über nicht mehr Vorhandenes geben dasselbe Verhältniss an. Es sind theils Ueberbleibsel von pyramidalen Monumenten, besonders in Argolis, wo Pausanias noch vollständig erhaltene sah, — im Einzelnen, wie bei der sogenannten Pyramide von Kenchreä, am Berge Chaon, von



Pyramide von Kenchreä.

alterthümlich griechischer Structur; theils Trümmer mit den Stücken achteckiger Säulenschäfte, in jener Form, welche in der älteren ägyptischen Kunst nicht selten ist, zu Trözen und an der Stelle des Heiligthums der Artemis Limnatis auf der Grenze zwischen Lakonien und Messenien. Dann ist an jene ausgebildetere Gattung der altägyptischen Architektur zu erinnern, welche man als die protodorische benannt hat und welche in ihren kanellirten und verjüngten Polygonalsäulen, im Einzelnen mit schon förmlich dorisirendem Kapitäl, auch mit dem die Formen des Holzbaues nachahmenden Gebälke, in der That als ein sehr bemerkenswerthes Vorbild für die Ausprägung hellenisch dorischer Architektur erscheint.[1] Auch für die bildende Kunst fehlt es nicht an entsprechenden Andeutungen, indem z. B. von zwei Künstlern des sechsten Jahrhunderts, Theodoros und Telekles, berichtet wird, dass sie ein Holzbild, das des pythischen Apollon zu Samos, nach ägyptischem Kanon gefertigt hätten (in zwei Hälften, jeder die seinige an einem andern Orte,

[1] Vrgl. oben S. 36, f., S. 41. Die nähere Ausführung dieser Beziehungen in meiner Geschichte der Baukunst.

die aber, der strengen Gesetzlichkeit des ägyptischen Styles gemäss, vollkommen aufeinander gepasst hätten).[1] Und wenn von alten Bildwerken ägyptischen Styles gesprochen wird, welche in griechischen Tempeln vorhanden waren, so kann dabei unter Umständen füglich auf altgriechisch-ägyptisirende Arbeiten geschlossen werden.[2] — Für die Epoche dieses Einflusses kommt vornehmlich das siebente Jahrhundert in Betracht, das Zeitalter des ersten Psammetich, unter welchem Aegypten sich zu neuer Blüthe erhob, die ägyptische Kunst sich den schönen Mustern ihrer früheren Vorzeit mit glücklichstem Erfolge anschloss und das Land sich zum ersten Mal dem freien Verkehr mit der Fremde, namentlich auch mit den Griechen, öffnete.

Die Einwirkung der ägyptischen Kunst auf die hellenische muss als eine sehr wesentliche bezeichnet werden. Sie gab ein Förderniss für innere Gesetzlichkeit der Formation im Allgemeinen, für Straffheit und keusche Strenge der Bildung, für das Streben nach geläuterter Idealität, in wie conventioneller Weise sich die letztere immerhin bei den Aegyptern selbst noch geäussert hatte. Der baulichen Anschauung musste sich das Gefühl machtvoller Würde einprägen. Der Holzsäulenbau der dorischen Architektur nahm unmittelbar jene Formen (die sogenannt protodorischen) auf, welche das nüchtern Constructionelle zum lebendigen Ausdruck architektonischer Kräfte umzubilden geeignet waren. Die selbständig sich entfaltende Bauweise der ionischen Stämme wurde hiedurch in ähnlichem Sinne, wenn auch mittelbar, nicht minder gefördert. Die bildende Kunst musste für das Bewusstsein des organischen Gefüges, für die Zurückführung desselben auf feste Maasse, für eine zu aller Lebensäusserung befähigende Elasticität der Structur vielfachen Gewinn ziehen. Dem dumpfen Naturalismus einer primitiven Culturstufe, dem üppig phantastischen Wesen, welches die Bildnerei des Orients hereingeführt hatte, trat hiemit nothwendig die günstigste Gegenwirkung entgegen.

Wenn für den ägyptischen Einfluss auf die Architektur im Obigen besondre monumentale Zeugnisse namhaft gemacht wurden, so scheint für die bildende Kunst nicht ebenso Entscheidendes vorzuliegen. Gleichwohl fehlt es auch in diesem Betracht

[1] Diodor, I, 98. (Das Zeugniss ist verhältnissmässig jung, doch jedenfalls nicht unbedingt verwerflich. Die getheilte Arbeit an der Apollostatue ist hier das minder Erhebliche.) — [2] So bei dem Heraklesbilde zu Erythrä in Ionien (Pausan. VII, 5, 3), dessen ägyptische Bildung der äginetischen und altattischen, aber doch wie die eines Werkes von verwandter Kunststufe, entgegengesetzt wird. (A. Schöll, Archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I, S. 34, nimmt zwar, mit wörtlichster Ausdeutung des Textes, an, es sei hier überhaupt von keinem Bilde des Herakles in menschlicher Gestalt, sondern nur von dem Holzfloss, auf welchem der Gott an das Land gekommen, die Rede. Dann hätte Pausanias aber nicht den Gegensatz gegen äginetische oder altattische Werke, sondern nur den gegen figürliche Bildwerke überhaupt nöthig gehabt.)

nicht an bestimmten Anknüpfungspunkten. So darf zunächst jener orientalisirenden altdorischen Vasenmalerei eine andre Gattung dieser Technik, die nächst jüngere, welche nach Inhalt der Darstellungen und Schrift als die altattische bezeichnet wird, gegenübergestellt werden. Die Gefässe selbst haben schlankere Formen, mit straffem Profil; die Malereien sind schwarz (bei weiblichen Gestalten weiss) auf rothem Grunde. Die ältesten Beispiele haben noch das deutliche Gepräge eines gemischten Styles. Ornament und einzelne phantastische Thierfiguren erinnern auch bei ihnen noch an orientalische Einwirkung; ebenso eine gewisse Derbheit in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, die ihnen, in Hüften und Waden, etwas eigen Gedunsenes giebt. Aber mehr und mehr macht sich eine straffe Bildung geltend, in einer Art, welche die bestimmte Einwirkung eines andern, ausgeprägten Stylgesetzes erkennen lässt und von einem etwa selbständig hervorbrechenden Naturalismus durchaus fern ist. Es ist der allgemeine Typus ägyptischer Form, der sich hierin, ob auch nur in handwerklich flüchtiger Umbildung, ausspricht; während zugleich mancherlei Nebensächliches, z. B. die leicht graziöse Bildung der Pferde, aufs Deutlichste an ägyptische Vorbilder erinnert. — Andre Einzelbeispiele derselben Umbildung werden weiter unten angeführt werden.

Innere Entwickelungen.

Inzwischen hatten sich, diesen Versuchen, Einwirkungen und Förderniss en zur Seite, auch die volksthümlichen Zustände der hellenischen Lande zur festen und bestimmten Form ausgeprägt, hatte das geistige Leben des Volkes sich in selbständiger Eigenthümlichkeit entfaltet. Jene schön begrenzte Weltanschauung, welche die Götter als Urbilder menschlichen Seins fasste und den Menschen, im Vollgefühle seiner Kraft, diesen Göttern nahe rückte, welche den dichterisch abgeklärten Mythus zum Sinnbilde des Lebens nahm und das Persönliche, durch Darlegung der höchsten Gesetze seiner Erscheinung, zum Symbol des Gemeingültigen zu gestalten strebte, war ein Gemeingut des Volkes geworden. Zunächst hatte sie sich in der epischen Poesie, die ihr Geschäft noch ohne dringendere Ansprüche auf festgeregelte staatliche und bürgerliche Verhältnisse vollziehen durfte, bekundet. Mit dem Eintritte der letztern — der Zeit um den Ausgang des siebenten Jahrhunderts v. Chr. — hatte das Epos seinen Kreislauf beendet; das Bedürfniss einer bestimmteren Vergegenwärtigung der Erzeugnisse der Phantasie, durch die Künste des Raumes, trat jetzt an seine Stelle. Andre Umstände, — die gedankenhafte Sammlung dieses Zeitalters der „sieben Weisen“, die Anschauung edelster körperlicher Durchbildung in den gym-

nastischen und athletischen Spielen, der Reichthum glänzender Handelsstädte, die Macht, die sich in den Händen von Alleinherrschern an der Spitze einzelner Staaten vereinigte, brachten der ſelbständig künstlerischen Entwickelung, welche nunmehr mit raschen Schritten erfolgte, mannigfach neue und wesentliche Fördernisse.

Was vor dieser Epoche liegt, ist eine Zeit der Vorbereitung, sowohl in Betreff des eigenthümlichen inneren Gehaltes, als der künstlerischen Mittel, durch welche derselbe sich darstellen sollte. Namentlich das siebente Jahrhundert darf als die Epoche der Gährung betrachtet werden, innerhalb welcher die verschiedenartigen Elemente herangezogen und verarbeitet, die Versuche zur Gewinnung eigenthümlicher Formen angestellt wurden. Mit dem Anfange des sechsten Jahrhunderts erscheint die Richtung der hellenischen Kunst und das Bewusstsein über dieselbe begründet. In der That beginnen erst mit dieser Zeit die Nachrichten grosser baulicher Unternehmungen, welche die Bewunderung der Zeitgenossen erweckten, die Namen der Künstler, die in bestimmt persönlichem Charakter aus dem bis dahin handwerklichen Getriebe hervorragen.

Die hellenische Kunst in selbständiger Ausbildung.

Gesammtcharakter.

Ein starker Grundzug, ein inniges Wechselverhältniss geht fortan durch die gesammte hellenische Kunst. Der Tempel, das Haus des menschengleich gebildeten Gottes, ist ihr Ausgangspunkt. Er ist für das Werk bildender Kunst da, das letztere für ihn. Seine Vorhalle nimmt das geweihete Schmuckstück auf; er selbst wird zum unmittelbaren Träger der Weihebilder. Das Gerüst von Säulen und Architrav giebt seinem Aeusseren diese Eigenschaft des Bilderträgers. Ueber dem Architrav, durch besondre Entwickelung des constructionellen Systems oder in freier Behandlung, gestaltet sich ein eigenthümliches Bauglied, der Fries, als der für die Aufnahme der Bilder zunächst bestimmte Raum; darüber (wie allerdings schon bei den Etruskern, aber in ungleich mehr abgewogenem gegenseitigem Verhältniss) das Feld des Giebels. Keine der Bauweisen des Alterthums hat eine so klare Scheidung zwischen Architektur und Bilderschmuck und zugleich eine so innige Bedingung des Einen durch das Andre. Dieser Wechselbezug musste in entscheidender Weise dazu beitragen, die Architektur an der Flüssigkeit des eigentlich organischen Lebens, die bildende Kunst an der festen Beschlos-

senheit jener Theil nehmen zu lassen. Das höher entfaltete künstlerische Streben bekundet sich zugleich äusserlich in einer mehr und mehr monumentalen Weise der Behandlung. Der alte Holzbau hatte sich in einen Steinbau von energischer Structur umgewandelt, der nur noch die Reminiscenzen an jenen beibehielt. Man nahm das geeignetste Steinmaterial, welches der Boden darbot; man wandte sich, als man die Vorzüge des Marmors kennen gelernt, am liebsten diesem Materiale zu, zunächst für die feineren Theile, besonders für das Bildwerk, dann, soweit es überhaupt thunlich war, für das ganze Gebäude. Minder edles Gestein empfieng einen marmorähnlichen Stucküberzug. Die alten hölzernen Tempelbilder mit ihrem Gewandputz wurden nicht minder durch Arbeiten möglichst gediegenen Stoffes, festen und edeln Holzes, Elfenbeins, Goldes, ersetzt. Die Arbeit in gebranntem Thon fand im Erzguss, namentlich für die im Freien aufzustellenden Bildwerke, einen willkommenen Ersatz. Für selbständiges Bildwerk wurde der Marmor erst sehr allmählig angewandt. —

Die architektonische Composition gestaltete sich, ihren Grundzügen nach, in folgender Art.

Die Cella des Tempels als eigentliches Gemach für das Götterbild; zuweilen, für geheimnissvolle Cultzwecke oder sonstige Bestimmung, ein besondres Hintergemach. Bei grossen Festtempeln eine ausgedehntere Cella, mit zum Theil offener und von Säulen getragener Decke (Hypäthron, — Hypäthral-Tempel). Eine gastlich geöffnete Vorhalle (Pronaos), zu den Seiten durch die Tempelwände geschlossen, das Gebälk der Vorderseite von Säulen gestützt. In einzelnen Fällen eine ähnlich gestaltete Hinterhalle. (Vorhallen mit freivortretender Säulenreihe, ohne Seitenwände, scheinen einer jüngeren Entwicklungsstufe angehörig.) Dann das Ganze, in reicher architektonischer Gliederung, auf allen Seiten von Säulenhallen umgeben (Peripteral-Tempel). Das System nach den ursprünglichen und dadurch geheiligten constructionellen Bedingnissen des Holzbaues geordnet, aber in einer Weise behandelt, welche durchaus auf den Gesetzen des ästhetischen Gefühles beruht. Daher ein vollkommen rhythmisches Verhältniss zwischen Theilen, Oeffnungen und Massen: — ein ansehnlicher Stufenbau als Grundlage des Ganzen; kräftige Säulen und mässige Zwischenweiten zwischen ihnen, entsprechend der durch den Bilderschmuck bedingten grösseren Fülle des Gebälkes; ein Giebel, dessen mässige Höhe mit den Gebälkverhältnissen wiederum in Einklang steht.

Der dorische Bau vorzüglich energisch durchgebildet, den künstlerischen Zweck des Einzelnen überall bestimmt und in einfacher Form aussprechend. Die Säule (nach dem Vorgange der ägyptisch-protodorischen Form) in vollkommener Lebendigkeit organisirt, straff, kühn, fest in sich; ohne Basis; der Echinus

des Kapitäles, der unter der Deckplatte (dem Abakus) emporquillt, als vorzüglichst entscheidendes Kennzeichen für die besondre Weise stylistischer Behandlung. Das Gebälk nach der Reminiscenz des einfachen Holzbaues gestaltet: die Triglyphen des Frieses, über dem einfachen Architrav, an Stelle der einst vortretenden Köpfe starker Querbalken, und zwischen ihnen die Bilderfelder der Metopen; die Mutulen unter der krönenden, stark abschliessenden Hängeplatte, als Erinnerung des überragenden schrägen Dachwerkes. Diese Theile des Gebälkes, welche auf die alte Holzconstruction zurückdeuten, zugleich — wie es ohne Zweifel schon bei der letzteren, aus einfach materiellen Gründen, der Fall war — durch volltönigen farbigen Anstrich hervorgehoben; hiemit in Uebereinstimmung eine an Einzeltheilen des Gebälkes und an Gesimsen fortgeführte farbige Dekoration.

Der ionische Bau weicher in der Form, leichter in den Verhältnissen, freier in der Durchbildung, mit entschiedener Aneignung altasiatischer Elemente, zugleich aber mit künstlerisch gereinigter Ausprägung der letzteren. So namentlich bei der Säule, die mit einer elastisch geformten Basis und dem kunstvoll gegliederten, reich belebten Volutenkapitäl versehen ist. Der Architrav mehrtheilig, wie im Orient; die vortretenden Querhölzer der Decke (ähnlich wie auch dort mehrfach) zur leichten spielenden Dekorativform der sogenannten Zahnschnitte umgebildet. Die letzteren ursprünglich, wie es scheint (die lycisch-ionischen Architekturen geben den nächsten Beleg, indem es im Uebrigen an hinreichenden Beispielen altionischer Behandlungsweise fehlt,) unmittelbar über dem Architrav; bei Einführung des Frieses theils beseitigt und durch ornamentale Gesimsglieder ersetzt, theils (bei der jüngeren Wiederaufnahme des alten Motivs) oberhalb des Frieses eingefügt. Die Gliederungen weich, mit reicherem, zumeist sculptirtem Ornamente versehen. —

Die bildende Kunst war zunächst der Darstellung jener menschlichen Götter und den Sagen, welche von dem Leben der Götter und von dem der Heroen der Vorzeit Kunde gaben, zugewandt. Es sind die Vermächtnisse aus den Jugendtagen der hellenischen Stämme, was ihren Inhalt, es ist die Entfaltung eines freien, von dem Wandel der Gegenwart unbedingten Lebens, was ihre Aufgabe bildete. Die Sagen waren mannigfaltig, wie die Stämme des hellenischen Volkes; sie gaben Veranlassung zu verschiedenartig charakteristischer Darstellung; sie wurden nicht selten mit besonderem Bezuge auf örtliche und zeitliche Verhältnisse behandelt; aber das Wesentliche der Darstellung blieb jene Erfüllung höchster Lebensbedingnisse, von dem zufällig Besonderen in Zeit und Ort absehend. Dann wurde auch das Gegenwärtige, Gestalten und Vorkommnisse des Tages, in den Kreis der Darstellungen gezogen, doch wiederum aller Andeu-

tung des Wandelbaren und Vorübergehenden entkleidet, als ein Ebenbürtiges zur Seite der Freiheit heroischer Existenz. Vornehmlich den Siegern in den heiligen Kampfspielen wurden an geweihter Stätte Gedächtnissbilder gesetzt, aber nicht zur Erinnerung an die Besonderheiten ihrer persönlichen Gestalt, vielmehr als Denkmal jener glücklichsten Entfaltung der Lebenskraft, welche an ihnen zur Erscheinung gekommen war, welche das Leben der Gegenwart zum Wetteifer mit den Tagen des Heroenthums befähigte.

Die bildende Kunst der Hellenen wendet sich, ihrer Aufgabe wie ihrer Aeusserung nach, von der urkundlich historischen Darstellungsweise der ägyptischen und der altasiatischen Kunst, welche das Besondre und Zufällige der gegenwärtigen Existenz zu bewahren bemüht ist, mit Entschiedenheit ab. Für sie hat, ob auch unter den Formen ihrer heiligen Tradition, nur das Allgemeingültige einen Werth. Ihr Zweck ist, das Gesetz des individuellen Lebens in seiner höchsten Wahrheit und Vollendung zur Darstellung zu bringen. Sie ist dabei, nach den Einzelbedingnissen der alten Mythen, den kühneren Forderungen der Phantasie keineswegs abgeneigt; sie erschrickt nicht vor der Bildung monstroser, aus dem Verschiedenartigen zusammengesetzter Gestalten, welche auf den uralten Culturzusammenhang mit dem Orient zurückdeutet; aber sie verhält sich auch diesen Gebilden gegenüber mit einem so starken Lebensgefühle, mit einer so schöpferischen Kraft, dass ihr die Täuschung, welche das Ungeheuerliche zu einem wirklich Vorhandenen macht, in vollem Maasse gelingt. —

Die beiden Hauptrichtungen hellenischer Cultur, die des dorischen und des ionischen Elementes, geben dem Gange der küntlerischen Entwickelung naturgemäss ein verschiedenartiges Gepräge. Dies gilt insbesondere von der Architektur, lässt sich im Einzelnen aber, zumal in früherer Zeit, auch an den Werken bildender Kunst wahrnehmen. Es unterscheiden sich die Gegenden eines strengen Dorismus von denen eines strengen Ionismus: es findet aber auch eine Verbindung beider Culturelemente statt, in welcher das eine in dem andern sich abklärt und aus solchem Verhältniss eine höhere, die vorzüglichst geläuterte Kunstbildung sich anbahnt. Die Lande des Westens — namentlich Sicilien und Unteritalien mit ihren zumeist dorisch-hellenischen Colonieen, die in der grösseren Entfernung vom griechischen Mutterlande fester an dem ursprünglich Mitgebrachten beharrten, — erscheinen vorwiegend dorisch, die ionische Küste Kleinasiens vorwiegend ionisch. Im eigentlichen Hellas ist es der Peloponnes, wo der Dorismus vorherrscht. Attika ist ionisch; aber dasselbe nimmt zugleich das dorische Element für seine künstlerische Entwickelung in einer Weise in sich auf, dass hier zunächst jene schönere Verbindung beider folgenreich zu Tage

tritt. Nach solchem Vorgange verliert die Form des ursprünglich Stammunterschiedenen im Lauf der Zeit mehr und mehr ihre Bedeutung als solche und wird, für die Kunst, zum unabhängigen ästhetischen Symbol. [1]

Erste Periode.

Allgemeines.

Die Entwickelungsperiode der hellenischen Kunst, in ihrer selbständigen Eigenthümlichkeit, begreift die Zeit des sechsten Jahrhunderts und die der ersten Decennien des folgenden. Sie schliesst mit jener Epoche des hochgesteigerten Nationalbewusstseins, welches durch die siegreiche Abwehr der Perser (in Sicilien mit der Abwehr der Karthager), in der Frühzeit des fünften Jahrhunderts, hervorgerufen war und, wie allen Lebensverhältnissen, so auch dem künstlerischen Streben den mächtigsten Umschwung bereitete. Das mit dem Eindruck jener Siege aufgewachsene jüngere Geschlecht leitete diesen Umschwung ein. Die ältere künstlerische Richtung dauert, je nach den besonderen Standpunkten der Schulen und Meister, bis in das zweite Viertel, auch etwa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts.

Ihrem allgemeinen Charakter nach ist diese Periode als die des gebundenen Styles zu bezeichnen. Das architektonische Gesetz erscheint, wie auf allen einleitenden Entwickelungsstufen der Kunst, noch als maassgebend, die bildende Kunst als abhängig von dessen Bedingnissen. Nach dem Verhältniss der architektonischen Massen und Linien wird auch die individuelle Gestalt, was das Allgemeine ihrer Erscheinung betrifft, noch in mehr oder weniger schematischer Weise gebildet, tritt dies schematische Gesetz besonders da hervor, wo ein selbständiger Organismus (ohne Vorbild eines von der Natur gegebenen) geschaffen werden musste, — vor Allem in der Gewandung. Dabei äussert

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: Stuart and Revett, antiquities of Athens (deutsch, „Alterthümer von Athen“), nebst Supplement. Penrose, an investigation of the principles of Athenian architecture. Beulé, l'Acropole d'Athènes. Ross, Schaubert etc., die Akropolis von Athen. Inwood, the Erechtheion of Athens (deutsch durch v. Quast). Unedited antiquities of Attica (deutsch). A. Blouet, expédition scient. de Morée. v. Stakelberg, der Apollotempel zu Bassä. Jonian antiquities (deutsch). Texier, descr. de l'Asie Mineure. Serradifalco, antichità della Sicilia. D. de Luynes, Métaponte. De la Gardette, les ruines de Paestum. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst. Zahlreiche Kupferwerke über die Sammlungen antiker Kunst, besonders die italienischen. K. O. Müller und K. Oesterley, Denkmäler der alten Kunst (bildende Kunst). K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (dritte Aufl. von Fr. G. Welcker); F. Thiersch, über die Epochen d. bild. Kunst unter den Griechen; u. A. m. H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler.

sich jedoch das Streben nach möglichst durchdringender Lebensbefähigung in sorglichster Auffassung und Wiedergabe der Einzelheiten des körperlichen Organismus. Starre Grösse des Styles bei innerlichem Lebensringen, in verschiedenen Stufen der Ausbildung, im Einzelnen zu einer eigenthümlich strengen Grazie verklärt, ist das künstlerische Ergebniss dieser Entwickelungszeit.

Architektur.

Was an architektonischen Resten aus der ersten Periode der selbständig hellenischen Kunst erhalten ist, bekundet ein schon vollständig ausgeprägtes System. (Wenigstens in Betreff des dorischen Baues, während es uns, wie angedeutet, für die Frühzeit des ionischen an zureichender Kenntniss fehlt.) Der architektonische Organismus ist in allen Theilen entwickelt, und nur einige wenige Beispiele von abnormer Einzelbildung deuten noch auf das vorübergegangene Zeitalter der Versuche zurück. Alles aber, mehr oder weniger, trägt noch den Charakter der Anstrengung, einer zum Theil gewaltsamen Kraftentwickelung. Die Verhältnisse sind noch derb, die verbindenden, trennenden, krönenden Zwischenglieder noch schwer. Es spricht sich in diesen Monumenten noch der Kampf zur Bewältigung des lastenden Stoffes aus; aber das machtvolle Leben, welches dabei zur Erscheinung kommt, ist gleichzeitig von ergreifendster Wirkung.

Die alterthümlichsten Reste dorischer Architektur finden sich auf Sicilien.

Zu Syrakus ein Paar Säulen von dem Tempel der Artemis auf der Insel Ortygia, die bei sehr stämmigem Verhältniss und enger Zwischenweite mit mächtig ausladendem Kapitäl versehen sind und einen schweren Architrav tragen. Besonders zu bemerken ist, dass die Schäfte der Säulen, der altägyptischen Einrichtung noch analog, je 16 Kanäle haben. — Aehnlich, doch etwas minder stämmig, ein Paar Säulen von dem dortigen Tempel des olympischen Zeus.

Zu Selinunt die Trümmer von drei Peripteral-Tempeln dieser Periode. Der alterthümlichste ist der mittlere Tempel des westlichen Hügels, mit ebenfalls stämmigen, aber sehr kräftigen Säulen und einem Gebälke, dessen Höhe fast der Hälfte der Säulenhöhe entspricht. Die Säulenschäfte der Vorderseite ebenfalls noch mit sechzehn Kanälen. Im Gebälk mancherlei Abnormitäten, die Metopen noch eng, die Mutulen schwer vorragend und über den Metopen nur halb so breit als über den Triglyphen. Höchst alterthümliche Metopenreliefs. — Der nördliche Tempel des westlichen Hügels in ähnlichem Style. — Der

mittlere Tempel des östlichen Hügels in der Last des Ganzen und in dem Kraftaufwande zum Widerstande gegen diese Last, z. B. in der starken Verjüngung der Säulen und dem weit vorquellenden Echinus des Kapitäls, noch auffälliger, doch nicht mehr in völliger Naivetät des architektonischen Gefühles. Dabei zugleich Einzeltheile, wie die Mutulen, in einer absichtlich leichteren Behandlung der noch alterthümlichen Form; zugleich besonders reichlich schmückende Zuthaten. Das Ganze charakteristisch für den Schluss der alterthümlichen Periode, somit der früheren Zeit des fünften Jahrhunderts zuzuschreiben. Metopenreliefs eben dieser Epoche.

Zu Agrigent die Reste des sogenannten Heraklestempels, eines Gebäudes, in welchem sich ganz ähnliche Stylverhältnisse, wie bei dem ebengenannten zeigen. Somit gleichfalls dem fünften Jahrhundert angehörig.

Andres Sicilianische fällt, wie auch die Monumente von Grossgriechenland, in eine spätere Zeit.

In Hellas gilt der zu Korinth befindliche Rest eines dorischen Peripteral-Tempels als Denkmal einer vorzüglichst frühen Zeit. In der That sind die Säulenverhältnisse derber als bei irgend einem andern Gebäude der Art; auch ladet der Echinus des Kapitäles weit, in vorquellender Linie aus; doch haben die



Ansicht des Tempels von Korinth.

Ringe unter dem Echinus schon, der charakteristisch alterthümlichen Gefühlsweise widersprechend, eine eigen leichte Profilirung. Vom Gebälk ist ausser dem Architrav nichts vorhanden.

Vorzüglich bedeutend sind die Reste eines Athene-Tempels, ebenfalls eines dorischen Peripteros, auf der Insel Aegina. Hier zeigt sich, in den Verhältnissen und in der Formenbildung, bereits eine wesentlich geläuterte Durchbildung des Dorismus. Der Gesammteindruck ist der eines schon ungleich mehr gemässigten Kraftaufwandes. Wesentlich Alterthümliches spricht nur noch aus der grösseren Schwere der Zwischenglieder. Die Giebelstatuen sind zum grossen Theil erhalten. Mit dem architektonischen Charakter des Tempels übereinstimmend, weisen sie, nach Styl und Inhalt, auf eine Zeit der Ausführung nach den Perserkriegen, etwa im dritten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts.

Zu Athen wurde in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, unter Pisistratus, der Bau des Tempels des olympischen Zeus, einer der grössten des Alterthums, begonnen. Baumeister desselben waren Antistates, Kallaeschros, Antimachides und Porinos. Der Bau war bei der Vertreibung der Pisistratiden (510) noch unvollendet und wurde in späteren Jahrhunderten erneut. Der Stufenbau der ursprünglichen Anlage ist erhalten. In ihm ist das feine optische Gesetz einer leisen Höhenschwellung der grossen Horizontallinien, welches die athenische Kunst des fünften Jahrhunderts auszeichnet, bereits beobachtet, so dass auf eine vorzüglich hohe Ausbildung der Baukunst Athens auch schon im sechsten Jahrhundert geschlossen werden darf. — Von einem zweiten, gleichfalls unvollendet gebliebenen Bau der Pisistratiden, dem des älteren Parthenon, sind andre Reste vorhanden. Sie sind (seit dem J. 479 v. Chr) in die nördliche Mauer der Akropolis von Athen verbaut. Die Gebälke, die hier in Betreff der Einzelbildung in Betracht kommen, entsprechen wesentlich denen des Tempels von Aegina. — Ein kleiner Tempel zu Rhamnus in Attika gilt, aus gutem Grunde, als die Restauration eines älteren Heiligthums, welche bald nach dem Perserkriege erfolgt war.

Der Apollo-Tempel zu Delphi wurde seit der Mitte des sechsten Jahrhunderts glanzvoll erneut. Meister des Baues war Spintharos aus Korinth. Die Ausführung scheint jedoch sehr langsam erfolgt zu sein. Die bis jetzt bekannt gewordenen Reste verstatten kein genügendes Urtheil.

Von dem gefeiertsten Tempel Klein-Asiens haben wir nur nachrichtliche Kunde. Es ist der Artemis-Tempel von Ephesos, der grösste des gesammten hellenischen Alterthums. Sein Bau begann ebenfalls um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. Baumeister waren Chersiphron (oder Ktesiphon) und sein Sohn Metagenes. Das Tempelhaus war von zwiefacher Säulenstellung umgeben; die Architektur war ionisch; die Säulen, 60 Fuss hoch, bestanden zum Theil aus einem Stück. — Von dem Tempel der Hera auf der Insel Samos, vermuthlich von einem Bau, welcher in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts unter Polykrates ausgeführt wurde, haben sich geringe Reste erhalten. Es sind besonders ionische Säulenbasen von hoher, sehr straffer Hauptform und feiner spielender Detaillirung. Sie machen (nächst jenen lycischen Felsfaçaden, S. 103) das einzige erhaltene Stück altionischen Baustyles aus, bezeichnen jedoch die Richtung desselben in sehr charakteristischer Weise.

Sehr alterthümlich erscheinen ferner die Reste eines dorischen Tempels zu Assos (südlich von Troja). Die Formen haben noch etwas Unentwickeltes, und auffälliger Weise ist der Architrav, der als wesentlicher Theil des architektonischen Gerüstes in der hellenischen Architektur sonst von aller Sculptur frei bleibt, hier mit solcher bedeckt. [1]

Sculptur.

Die historischen Notizen über die bildende Kunst im Beginn dieser Periode deuten wiederum noch auf einen Zusammenhang mit orientalischer Kultur. Sie gehören den östlichen Gegenden, namentlich den Inseln der kleinasiatischen Küste an und bezeichnen einen lebhaften Betrieb in der Fertigung von Erzarbeiten. Zum grossen Theil handelt es sich dabei um prächtige Tempelgeräthschaften oder Weihegaben in der Form grosser Gefässe, die aus werthvollem Metall gearbeitet waren. Als namhafte Meister werden Rhoekos und Theodoros von Samos genannt, denen man die Erfindung des Erzgusses zuschrieb, und Glaukos von Chios, der das Löthen des Eisens erfunden haben soll.

In der ersten Hälfte oder um die Mitte des sechsten Jahrhunderts erscheinen zwei gemeinsam arbeitende Meister, Dipoenos und Skyllis aus Kreta, deren Arbeiten und sonstige Wirksamkeit mit grösserer Entschiedenheit ein künstlerisch persönliches Hervortreten erkennen lassen. Sie waren im Peloponnes, namentlich zu Argos und Sikyon, thätig und bildeten eine bedeutende Kunstschule. Unter den Zöglingen der letzteren werden beson-

[1] Sofern nämlich die Angabe, dass die betreffenden Reliefs dem Architrav angehörten, völlig begründet ist.

ders Künstler aus Sparta aufgeführt. Die Gegenstände der Darstellung waren, ausser einzelnen Götterbildern, umfassende Statuengruppen, der Heroenmythe angehörig, die als Weihegaben für heilige Orte, z. B. für Olympia, gefertigt wurden. Das vorherrschende Material dieser Arbeiten war jene Verbindung von Cedernholz oder Ebenholz mit den schmückenden Stoffen des Elfenbeins und Goldes. In einer ähnlichen Zusammensetzung der Stoffe scheint ein wundersam reiches Werk gebildet gewesen zu sein, welches ein von der asiatischen Küste herübergewanderter Künstler, Bathykles von Magnesia, mit seinen Landesgenossen zu Amyklä in Lakedämon fertigte. Es war ein Thronbau, der jenen rohen Erzkoloss des amykläischen Apollon (S. 107) umgab und mit einer überaus grossen Fülle von bildnerischen Darstellungen mythologischen Inhalts versehen war.

Am Ende des sechsten Jahrhunderts und im Anfange des folgenden waren Sikyon und Argos durch selbständige Kunstschulen ausgezeichnet. Der vorzüglichste Meister der ersteren war Kanachos, der, wie es scheint, sich besonders in Göttergestalten bethätigte. Eine Aphrodite von ihm bestand aus Gold und Elfenbein. Für Milet und für Theben fertigte er zwei einander völlig ähnliche Apollostatuen, jene von Erz, diese von Holz. Seine Richtung wird als die einer alterthümlichen Strenge bezeichnet. Die erhaltene Nachbildung seiner milesischen Apollostatue (vergl. unten) giebt davon eine Andeutung. — Der Hauptmeister der Schule von Argos war Ageladas, ein Künstler, welcher vorzugsweise Erzarbeiten lieferte und, ausser Göttergestalten, namentlich auch Athletenbilder, Weihebilder olympischer Sieger, für welche in der Regel das Erz angewandt ward, fertigte. Der vorzüglichste Ruhm dieses Künstlers ist, die drei grössten Meister der folgenden Epoche, Myron, Phidias, und Polyklet, gebildet zu haben. — Ein Zeitgenoss Beider (falls nicht älter) scheint Gitiadas von Sparta gewesen zu sein, welcher den dortigen erzbekleideten Tempel der Athene Chalkiökos mit bildnerischen Darstellungen schmückte.

Eine dritte Schule von eigenthümlicher Bedeutung gehört der Insel Aegina an. Von hier war schon ein namhafter Künstler des sechsten Jahrhunderts, Smilis (der häufig den Namen des mythischen Zeitalters zugesellt wird), ausgegangen. Man nennt von ihm u. A. Arbeiten in Gold und Elfenbein. Die Blüthe der Schule von Aegina fällt wiederum in den Schluss des sechsten Jahrhunderts und in die frühere Zeit des folgenden. In ihr besonders wurde der Erzguss gepflegt und für die Bilder olympischer Sieger verwandt. Neben andern Künstlern, Glaukias, Simon u. s. w., wird Kallon als einer der Hauptmeister dieser Schule genannt und seine Richtung, ähnlich der des Kanachos, abermals als Typus alterthümlicher Härte aufgeführt. Zur höchsten Entwickelung scheint die Schule in Onatas, im

zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts, gediehen zu sein. Die als Arbeiten seiner Hand namhaft gemachten Werke verrathen eine gewisse Vielseitigkeit. Zu ihnen gehören grössere Statuengruppen, deren eine, ein zu Olympia befindliches Weihgeschenk, eine Gruppe griechischer Helden vor Troja darstellte.

Endlich blühte gleichzeitig auch zu Athen eine besondre Kunstschule. Unter den Künstlern derselben wird zunächst Endöos, als Meister von Götterbildern in Holz, Elfenbein, Marmor, genannt. Sodann Hegias oder Hegesias, Kritios und Nesiotes. Auch die Richtung dieser letzteren wird als eine alterthümliche bezeichnet; ihre Werke werden als herb, sehnig, scharfumrissen geschildert.

Es sind insbesondere die äginetische und die attische Schule, die, den Aeusserungen alter Schriftsteller zufolge, für die in Rede stehende Periode der hellenischen Kunst einen entschieden charakteristischen Typus gewonnen zu haben scheinen. Die alterthümliche Herbigkeit beider ist in den eben gegebenen Andeutungen ausgesprochen; gelegentlich auch werden sie, das noch Unfreie der Entwickelung näher bezeichnend, mit den Richtungen der etruskischen und der ägyptischen Kunst [1] zusammengestellt. Die Unterschiede beider dürften — ähnlich, wie äginetische und attische Architekturen der Zeit einander gegenüberstehen, — auf die beiden grossen Stammunterschiede des Hellenismus zurückzuführen sein, der Art jedoch, dass auch hier nicht mehr die unbedingte Einseitigkeit derselben sich geltend macht. In der äginetischen Bildnerei wäre somit ein charakteristisch dorisches Element zu erkennen, in der attischen ein charakteristisch ionisches. Den erhaltenen Resten zufolge würde jenes in einer gewissen Starrheit der Erscheinung bei sorglichstem Studium des Details, dies in einer mehr harmonischen, einer mehr auf den Gesammteindruck berechneten Flüssigkeit der Linien, — jenes in schärferer Gründlichkeit, dies in tieferer Grazie (die sich, wie mit voller Grösse, so selbst auch mit noch conventioneller Strenge des Styles sehr wohl vereinigt) bestanden haben.

Unter den erhaltenen Bildwerken dieser Periode sind zunächst einige sicilische zu nennen. Vorzüglichst alterthümliches Gepräge haben die Metopenreliefs jenes dem sechsten Jahrhundert angehörigen Tempels von Selinunt, welcher der mittlere des westlichen Hügels ist und dessen Architektur ebenfalls ein vorzüglich altes Gepräge trägt. Es sind drei Reliefs erhalten: Herakles mit den Kerkopen, Perseus Erlegung der Medusa und ein fragmentirtes Viergespann. Die Verhältnisse der Gestalten sind überaus breit und schwer; ihre Haltung der

[1] Oder der ägyptisirenden, vrgl. oben, S. 109.

Art, dass Haupt und Brust von vorn, die Füsse von der Seite genommen sind. Die Muskulatur ist sehr derb, die Gewandung einfach schematisch. In der ganzen Behandlung sind altasiatische Reminiscenzen unverkennbar, in sehr ähnlicher Weise, wie sich diese in der altetruskischen Kunst wahrnehmen lassen. Es liegt mithin auch hier noch ein Zeugniss jener Entwickelungsepoche vor, welche sich aus orientalischen Styltraditionen herausarbeitet; das westliche Lokal, in der näheren Berührung mit etruskischem Wesen, mag dabei nicht ohne Einfluss gewesen sein. — Der Frühzeit des fünften Jahrhunderts gehören die Fragmente von zwei Metopenreliefs des mittleren Tempels des östlichen Hügels von Selinunt an. Der Inhalt derselben, siegreiche Kämpfe weiblicher Gestalten mit Kriegern, bezieht sich vermuthlich auf den Gigantenkampf. Die Darstellung ist hier schon eine ungleich bewegtere und leichtere geworden, das Nackte feiner behandelt, die Gewandung zierlicher gelegt. Manches erinnert an die hernach zu nennenden äginetischen Statuen, Andres zugleich aber noch an die übertriebenen Formen der eben besprochenen Reliefs.

Einen bemerkenswerthen Gegensatz gegen die ältesten selinuntischen Sculpturen bilden mehrere hochalterthümliche Apollo-Statuen, die, in mehr oder weniger bestimmter Weise, das Ergebniss einer Einwirkung ägyptischer Kunst verrathen. Sie sind völlig nackt dargestellt, gerade aufrecht stehend, die Arme gerade niederhängend, den einen Fuss ein wenig vorgerückt, doch so, dass der Körper auf beiden ruht. Eine dieser Statuen, theilweise beschädigt, wurde auf der Insel Thera gefunden [1] und befindet sich in dem athenischen Museum des Theseustempels; sie hat, besonders in der Brust, auch in der Gesichtsbildung, noch etwas Schweres und Gedrungenes, was hier wiederum noch als eine Nachwirkung der älteren orientalisirenden Kunstrichtung gelten darf. Eine zweite Statue (in der Glyptothek zu München) stammt aus Tenea bei Korinth; [2] sie ist besser erhalten, das Haar perrükenartig, in der Weise eines ägyptischen Kopfschmuckes niederfallend. Bei grosser Gebundenheit der Gesammterscheinung, bei einer noch maskenhaften Gesichtsbildung, ist in dieser merkwürdigen Statue, welche den ägyptisirenden Typus entschieden zur Schau trägt, ein überaus glückliches, ebenso leichtes wie kräftiges Verhältniss in der Körperbildung erreicht, das Einzelne mit feinem Gefühle für den Organismus behandelt. —



Apollostatue von Tenea.

[1] Abbildung bei A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland, I, Taf. IV, Fig. 8. — [2] Monumenti ined. dall' instituto di corrisp. archeol., IV, pl. XLIV.

Eine auf Naxos befindliche, roh zugehauene Kolossalstatue, von etwa 34 Fuss Höhe, erscheint auf einen ähnlichen Typus berechnet; doch sollten die Arme vom Ellbogen ab frei vorgestreckt werden. Die Statue ist, wohl wegen schlechter Stellen des Materials, im Steinbruche liegen geblieben. Die auf Delos befindlichen Trümmer eines ausgeführten Kolosses hatten dieselbe Haltung. — Die letztere entspricht dem Typus, welchen Kanachos seiner milesischen Apollostatue gegeben hatte. Diese trug besondre Attribute auf den Händen. Man hat Nachbildungen davon auf Münzen und in einigen erhaltenen Bronzen, namentlich einer Statue des britischen Museums zu London erkannt, die allerdings einen unmittelbaren Rückschluss auf das Original nicht verstatten, doch eine eigne Weiterbildung derjenigen Auffassung, welche in den eben genannten Apollostatuen vorlag, zu bezeichnen scheinen.

Der Athene-Tempel von Aegina war in beiden Giebelfeldern mit Statuengruppen geschmückt, welche, zum grossen Theile wohl erhalten, gegenwärtig in der Pinakothek von München befindlich sind. Sie geben von der Höhe der Entwickelung der hellenischen Kunst in den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts und von dem, was als Wesen des äginetischen Styles vorauszusetzen ist, eine umfassende Anschauung. Sie haben Kämpfe von Hellenen gegen Trojaner und zwar solche, welche zur Verherrlichung des Aeakidengeschlechtes von Aegina dienen, zum Gegenstande der Darstellung; Pallas Athene, in der Mitte jeder Gruppe, als Führerin der Hellenen. Sie sind zugleich als sinnbildliche Weihgeschenke für den Sieg der Hellenen über die Perser, an welchem die Geister der Aeakiden mitgekämpft, zu fassen. Die Darstellung hat dramatisches Leben, mit sinnreicher Befolgung der durch die Giebelform gegebenen Linien; doch ist in der Composition noch kein eigentlich künstlerisches Zusammenwirken, vielmehr das Einzelne als solches noch vorherrschend. Die zumeist ganz nackten Gestalten sind, bei etwas gedrungenem Verhältniss, mit bewunderungswürdiger Beobachtung des organischen Gefüges gearbeitet, aber noch nicht zur unwillkürlichen Freiheit der Bewegung gediehen; es ist in dieser Beziehung noch etwas herb Gebundenes in ihnen. Die Athenegestalten (die eine ganz erhalten) haben in ihrer Gewandung noch ein völlig conventionelles Gefälte. Ebenso ist das Haar überall in conventionellen Löckchen gegeben. Die Gesichter erscheinen durchaus noch maskenhaft, mit einem starr lächelnden Zuge.

Einige Werke lassen die glückliche Weiterbildung der durch die äginetischen Statuen bezeichneten Richtung, die freiere Entfaltung der körperlichen Gesammterscheinung bei noch alterthümlicher Strenge, erkennen. Dahin gehören eine treffliche Athletenstatue im Museum von Neapel und die ungemein meisterliche Bronzestatuette eines wagenlenkenden Heros im Antiqui-

tätenkabinet der Tübinger Hochschule, in welchem man den Amphiaraos erkennen zu dürfen glaubte.[1] — Mehrere weibliche Statuen zeigen eine Behandlung der Gewänder im Sinne der zu der äginetischen Gruppe gehörigen Athenestatue und in freierer, durch Haltung und Geberde bedingter Verwendung. Es sind zumeist zwar, wie sich aus Nebenumständen oder aus der Technik ergiebt, keine Originale, sondern Copien aus jüngerer Zeit, doch mit charakteristischer Bewahrung der so zierlich wie in strenger Regelmässigkeit angeordneten Fältelung des Gewandes, welche in dem festlichen Kleiderputz altgeheiligter Holzbilder ihr Urbild hatte und dem Bedürfniss einer Kunststufe, die noch unter dem Gesetze des architektonisch Conventionellen stand, durchaus entsprach. Als Werke, die auf besonders strenge Originale zurückdeuten, sind die alterthümlichen fragmentirten Athenestatuen in der Sammlung zu Dresden und in der Villa Albani zu Rom anzuführen. Eine aus Herculanum herrührende Athenestatue, im Museum von Neapel, eine Pallas Promachos, ist durch die sehr grossartige Geberde, mit welcher die alterthümliche Feierlichkeit der Gewandlinien in wirksamem Contraste steht, ausgezeichnet; eine alterthümliche Artemis aus Pompeji, ebendaselbst, durch die feine Durchbildung und das Gepräge jungfräulicher Schüchternheit, welches die erwachende Kunst liebenswürdig charakterisirt. (Dies ist ein Originalwerk, merkwürdig auch durch die erhaltenen Reste buntfarbiger Kleidersäume und sonstiger Farbenzierden, mit welchen der Marmor versehen war.)


Athenestatue zu Athen.

Unter den Resten **alt-attischer** Kunst[2] ist zunächst eine sitzende Athenestatue (ohne Kopf und Unterarme)[3] und das Fragment einer ähnlichen, beide auf der Akropolis von Athen, zu nennen. Die Anordnung deutet auf den steif ängstlichen Charakter einer noch rohen Tempelbildnerei zurück, wie solcher in den ältesten Holzbildern vorauszusetzen ist; Einzelformen und Einzelbewegungen aber bezeugen schon ein künstlerisches Gefühl von naiver Feinheit. Das Gewand ist (ohne Zweifel auf Grund ionischer Sitte) in feinfaltigen Wellenlinien behandelt, welche von dem strengeren Schematismus abführen. — Das Reliefbild einer sitzenden Athene auf einer Platte in der Kirche von Merenda, dem alten Thorikos,

[1] C. Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Cabinets in Tübingen. — [2] A. Schöll, archäologische Mittheilungen aus Griechenland. — [3] Vergl. Museum of class. antiquities, I, p. 192.

soll lebhaft an das ebengenannte Werk erinnern.[1] — Das grosse Relief einer wagenlenkenden weiblichen Gestalt, auf der Akropolis von Athen, ist durch graziös-kühne Composition und durch die Anmuth der Linien bei reich und in feiner Strenge fliessender Gewandung ausgezeichnet. — Das Grabrelief des Aristion,[2] eines marathonischen Kämpfers, inschriftlich ein Werk des Aristokles, im Museum des Theseustempels, zeigt eine schlicht aufrechtstehende männliche Gestalt, die sich dem engen Raume der Pfeilerfläche vortrefflich fügt und durch eine künstlerische Haltung von fast schüchterner Naivetät, besonders in der oberen Hälfte der Figur, von der Herbheit der äginetischen Statuen wesentlich verschieden ist.


pfeiler des ristion.

Kleinasien besitzt, unfern von Milet, eine Anzahl von Sculpturen hochalterthümlichen Styles. Es sind sitzende langgewandete Statuen zur Seite des Weges, welcher von dem Hafen nach dem Tempel des didymäischen Apollo führte. Sie sind zum Theil verschüttet, ihre Köpfe abgeschlagen. Die Arbeit ist höchst schlicht, die Linien der Gedung einfach conventionell, bei einiger Weichheit der Beung. Nach dem Charakter vorhandener Inschriften glaubt , sie in das fünfte Jahrhundert hinabrücken zu müssen.

Ebenfalls alt und alterthümlich erscheinen die Reliefs des pels von Assos (jetzt im Louvre zu Paris). Es sind Thierpfe, Kentauren und andre phantastische Gestalten, Gruppen s Gastgelages u. dergl. Der Styl deutet auf eine ähnliche hung hellenischen und orientalischen Grundelementes wie älteren etruskischen Arbeiten. — Ein auf Samothrake ndenes Relief, Gestalten an der Lehne eines Sessels, hat es Verwandte, doch eine trocknere Strenge in der Linienung.

Die Sculpturen eines lycischen Denkmals, des sogenannten pyienmonumentes von Xanthos[3] haben Verwandtschaft dem Style der attischen Reste, doch in eigenthümlicher Umng desselben. Es ist ein einfacher mit starken Deckgesimsen hener Pfeiler von ansehnlicher Dimension; die Reliefs, welche Fries um denselben bildeten, befinden sich im britischen eum zu London. Die Darstellungen beziehen sich auf die, menschliche Schicksal beherrschenden Mächte: thronende heiten, denen Gaben dargebracht werden, und Andre; Har, welche Kindergestalten entführen. Die Gestalten haben

ebas, in der Revue archéologique, 1844, p. 48. — [2] Vergl. Museum of antt. I, p. 252. — [3] Monumenti i ned. dall' instituto di corrisp. archeol., . 3.

ein gedrungenes Verhältniss, die Formen eine im Einzelnen selbst üppige Weichheit, die als eigenthümlich asiatisch bezeichnet werden darf. Die Behandlung verbindet mit einem schweren Grundgefühle einen feinen Schematismus, der in Haaren und Gewändern auf graziöse Wirkung hinausgeht.



Relief des Harpyien-Monumentes von Xanthos.

Ein in die Stadtmauer von Iconium in Lycaonien eingemauertes Grabrelief eines Kriegers [1] zeigt eine gräcisirende Umbildung jener älteren kleinasiatischen Darstellungsweise, die sich in den Bildwerken von Nymphio und von Boghaz-Keui (oben, S. 77, f.) angekündigt hatte.

Das sogenannte Relief der Leukothea, in der Villa Albani zu Rom, ein leider vielfach beschädigtes Werk, scheint dem Charakter der Reliefs des Harpyienmonuments im Wesentlichen zu entsprechen.

Eine Anzahl von Werken alterthümlichen Styles gehört späteren Epochen des antiken Lebens, besonders der des Hadrian im zweiten Jahrhundert nach Chr., an. Es sind reliefgeschmückte Altäre, wie der der Zwölfgötter im Museum von Paris, Untersätze von Dreifüssen, wie ein solcher in Dresden, Rundeinfassungen von Tempelbrunnen, Weihebilder für errungene musische Siege, u. s. w. Es galt hiebei, das Leben auf eine künstlich gelehrte Weise in eine fernliegende Vergangenheit zurückzustimmen und die noch bedingten Formen der lezteren, als angemessnere für den heiligen Zweck, nachzuschaffen. Dies ist in steifer, gesucht zierlicher Geberde und in jenem conventionellen Gefälte der Gewänder erreicht; in der Behandlung der Körperformen wusste man aber das schlicht Befangene der alten Zeit nicht wiederzugeben oder wollte es nicht; man befolgte darin die

[1] Texier, Asie Mineure, II, pl. 103.

Gesetze der freieren Kunst und erreichte somit allerdings nur ein manierirtes Zwitterwesen. —

An künstlerischer Ausstattung bei Gegenständen des Bedarfs kommt besonders das Münzgepräge in Betracht, doch minder in Hellas selbst als in den griechischen Aussenlanden. Dort begnügte man sich zumeist mit sehr einfachen Typen, während man hierzu bedeutungsvolleren Darstellungen vorschritt. Die „Numi incusi" (Münzen mit vertiefter Rückseite) der unteritalischen Städte sind schon in dieser Periode durch lebendige Charakteristik ihrer bildlichen Darstellungen, die sicilischen, namentlich die von Gela und Syrakus, durch geschmackvolle Behandlung ausgezeichnet. Gleichzeitig wurde auch in Macedonien und Thracien Bemerkenswerthes der Art gearbeitet. Die Münzen Alexander's I., zur Zeit der Perserkriege, zeichnen sich durch Leben und Adel aus.

Malerei.

Von selbständig ausgeübter Kunst der Malerei ist für diese Periode wenig die Rede. Die Tradition weist auf Korinth und Sikyon, als die Orte ihres Ursprunges. Kleanthes von Korinth wird als der erste genannt, der Schattenrisse gezeichnet habe; Ardikes und Telephanes als Meister einer in etwas ausgebildeteren Linearzeichnung; Kleophantes als Erfinder einfarbiger Malerei, u. s. w. Von Kimon von Kleonä wird gesagt, dass er zuerst Bewegung und Neigung in die von ihm gezeichneten Gestalten gebracht und für eine genauere Durchbildung des Faltenwurfes Sorge getragen habe. Es handelt sich überall in dieser Periode nur um einfach colorirte Umrisszeichnungen.

Sehr merkwürdig ist die Nachricht von einem Gemälde, welches Mandrokles von Samos in den dortigen Heratempel weihete und welches den Uebergang des Darius über den Bosporus (513), auf der von Mandrokles erbauten Schiffbrücke darstellte.[1] Darius war vorn auf einem Thronsitze und das Heer im Hinübergehen abgebildet. Der Gegenstand erscheint fremdartig neben den üblichen Gegenständen hellenischer Kunst; er erinnert auffallend an die Darstellung historischer Ereignisse, welche der älteren asiatischen Kunst eigen waren, und lässt hierin wiederum und in eigener Weise einen Einfluss der letzteren voraussetzen. —

Von der handwerklichen Verwendung der Malerei auf Thongefässen ist, bei der Hinweisung auf die fremden Einflüsse, welche bei der Entwickelung der hellenischen Kunst wirksam waren, bereits die Rede gewesen. Die Gefässe mit schwarzen

[1] Herodot IV, 88.

Figuren auf rothem Grunde, welche vorzugsweise auf attischen Ursprung deuten, enthalten für das allgemeine Kunstleben der Zeit, in Bezug auf Inhalt und Darstellung, eine Fülle von Beispielen. Die Gegenstände sind Scenen des ernsteren Götterdienstes oder des heftigen bacchischen Cultus, Darstellungen heroischer Thaten, athletischer Uebungen. Der Styl ist streng, die Geberde meist hastig und gewaltsam. Einzelnes nähert sich jener Läuterung des Styles, welche in den attischen Bildwerken zu Tage tritt.

Zweite Periode.

Allgemeines.

Im zweiten Viertel und gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts beginnt die zweite Periode der ausgeprägt hellenischen Kunst, die ihrer ersten grossen Blüthe. Es ist die Zeit der glänzenden nationalen Erhebung, welche auf die Besiegung der persischen Macht folgte. Sie dauert bis gegen den Schluss des Jahrhunderts, da in den Stürmen des peloponnesischen Krieges neue und tiefgreifende Veränderungen des griechischen Lebens, wie in der äusseren Machtstellung der Staaten so in der geistigen Richtung des Volkes, eintraten.

Das Bedingende für die künstlerische Thätigkeit dieser Periode, das Wesentliche ihres künstlerischen Styles beruht in dem plastischen Gesetze, in derjenigen organischen Durchbildung der Gestalt, durch welche sie von den Banden des architektonischen Gesetzes frei wird. Hierin wird das Höchstvollendete geleistet; doch nicht ohne diejenige Ausschliesslichkeit, welche in den Bedingnissen des plastischen Gesetzes liegt. Ein vollkommen entwickeltes, vollkommen harmonisches, in sich vollkommen befriedigtes Leben darzustellen, erscheint fortan als die Hauptaufgabe des Künstlers. Die Gestalt wird zum höchsten Begriff selbständigen Lebens; sie geht über die Bedingtheit des Einzellebens hinaus; sie wird, die Schranke individuellen Daseins überflügelnd, zum Repräsentanten der Gattung, insbesondre jenes höchstgesteigerten Gattungsbegriffes, welcher sich dem Hellenen in seinen menschgestalteten Göttern verkörpert. Sie hat hierin noch eine Verwandtschaft mit der formalen Allgemeinheit, welche den Bildungen der vorigen Epoche eigen war; doch mit dem sehr erheblichen Unterschiede, dass der äusserlich schematische Typus der letzteren gebrochen und ein Geistiges an seine Stelle getreten ist. Sie ist frei geworden; aber sie hat diese Freiheit nur erst für sich gewonnen. Bei der ausschliesslichen Rücksichtnahme auf organische Vollendung kommt der tiefere

Wechselbezug zu einem Andern, das Verhältniss gegenseitiger Stimmung, das einer Mitleidenschaft im inniger menschlichen Sinne noch nicht zur Entfaltung.

Das künstlerische Gefühl, welches hienach in der eigentlich plastischen Kunst zum entscheidenden Ausdruck gelangt, bedingt gleichzeitig auch den Entwickelungsgrad für die Künste der Architektur und der Malerei. Die architektonische Gestaltung war in der vorigen Epoche ihrem Wesen nach festgestellt; sie war für die letztere das Entscheidende gewesen. Das Verhältniss zwischen Sculptur und Architektur ist auch jetzt noch ein völlig harmonisches; jenes Gattungsmässige der bildnerischen Darstellung, das geistig Typische, welches hiedurch geboten war, entspricht noch immer dem architektonischen Gesetze, ist sogar geeignet, mit demselben zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Aber das vollkommen Organische und Belebte der bildnerischen Darstellung wirkt zugleich auf das organische Gefüge und den Lebenshauch des architektonischen Gebildes zurück; auch dies wird freier, leichter, flüssiger; es nimmt unmittelbarer Theil an den Ergebnissen der plastischen Kunstbildung. In demselben Maasse jedoch, in welchem die Sculptur dieser Epoche die feinere Durchbildung der Architektur fördert, hemmt ihre vorwiegende Richtung noch die selbständige Entfaltung der Malerei. Die letztere kann freilich auch mit ihren Mitteln ein Abbild jenes Gattungsmässigen, jener formalen Allgemeinheit geben: — ihr eigentlichstes Wesen entfaltet sich erst, wenn, in der naiven Erscheinung wie in den sittlichen Gründen derselben, das Besondre mit seinen Wechselbezügen und Conflicten hervortritt. Die Kunst der Malerei hat in dieser Epoche noch eine untergeordnete Stellung; das Malerische im eigentlichen Sinne kommt überhaupt noch nicht in Betracht.

Die Behandlung der Form, der architektonischen wie der der organischen Natur, wird durch jenes Grundelement der künstlerischen Richtung näher bestimmt. Das Schwere, Massenhafte, Ringende, das schematische Herbe und Starre, was in der vorigen Periode herrschte und noch ein Uebergewicht materieller Bedingnisse und ein noch erst äusserliches Abfinden mit denselben erkennen liess, weicht jetzt durchaus einer frischen, straffen Elasticität. Alles hat den Ausdruck jener selbständigen, sich völlig bethätigenden Lebenskraft; und Alles zugleich ist fest in sich gegliedert, streng auf seinen eigensten Zweck zurückbezogen, fast als trügen diese Formen Scheu vor der Möglichkeit einer Berührung mit Fremdem, vor der Einwirkung, welche sich dadurch ergeben könnte. Es war der naturgemässe Entwickelungsgang ächtester Kunst, was zu solcher Behandlung führte. Zugleich aber ist die letztere, wie dieser Entwickelungsgang Hand in Hand mit der nationalen Ausbildung gieng, der ebenso naturgemässe Abdruck eines Volksthumes, welches, ob auch nur auf

eine kurze Frist, Freiheit und gemessenste Zucht des Einzelnen innig zu verbinden und solche Verbindung in den mannigfachsten Lebensbeziehungen zur Erscheinung zu bringen vermochte.

Jene straffe Beschlossenheit der Form würde aber leicht, zumal bei Werken von irgend reicherer Composition, die Grenze des Trocknen berühren und der entscheidenderen Wirkung entbehren, stände ihr nicht ein andres Element künstlerischer Behandlung zur Seite. Dies ist die, auf alter Tradition beruhende Verschiedenfarbigkeit einzelner Theile, sowohl bei architektonischen als bei bildnerischen Werken, und die Einführung anderweit farbigen Schmuckes. Hierauf ist bereits im Obigen hingedeutet; die Entwickelungsperiode des sechsten Jahrhunderts war solcher Weise der künstlerischen Ausstattung (wohl mit derber Verwendung derselben) nicht fremd gewesen; jetzt erscheint sie als ein wesentlicher Theil für die harmonische Durchbildung des künstlerischen Ganzen. Es ist der, auf der Reminiscenz der ursprünglichen Structur beruhende farbige Anstrich der oberen Theile des Tempelgebälkes (jedenfalls des dorischen); es sind die, aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Bildwerke — z. B. Elfenbein, auch Marmor, für das Nackte, Gold für die Gewandung, — was zunächst in Betracht kommt. Die architektonischen Gesimsglieder werden durch farbig aufgetragene Zierden ebenso belebt, wie die Einzelheiten, Säume, Schmucktheile u. A., beim Bildwerk, wie das Auge der menschlichen Gestalt (beim Elfenbein oder Marmor) durch ein entsprechendes dunkelglänzendes Material. Das architektonische Bildwerk hebt sich von farbigem Grunde ab, empfängt auch wohl selbst, seiner Umgebung harmonisch eingefügt und den Bedingnissen der natürlichen Erscheinung mehr oder weniger sich annähernd, eine umfassendere farbige Zuthat. U. s. w.

So reiche Wirkung aber im Einzelnen bei dieser Verschiedenfarbigkeit vorauszusetzen ist, so bleibt sie gleichwohl mit der Straffheit der Formenbildung überall im Einklange. Es sind klare ungebrochene Farben, fern von allem Schmelz, von allen Abtönungen und Uebergängen einer malerischen Kunst. Die Farbenanwendung ist noch eine durchaus strenge, dekorativ schematische. Auch die wirkliche Malerei dieser Epoche hat noch kein andres Gesetz, indem sie sich, — der Malerei aller primitiven Kunststufen noch immer entsprechend, — von den übrigen Künsten nur dadurch unterscheidet, dass, was bei jenen körperliche Form ist, bei ihr einfach zur Umrisslinie wird.

Die Hauptstätte der künstlerischen Entwickelung dieser Epoche ist Athen, wo die glücklichste Einigung der verschiedenen Elemente hellenischer Stammes-Eigenthümlichkeit stattfand und wo, indem Athen für diese Zeit der Herrscherstaat Griechenlands war, die günstigsten äusseren Fördernisse eintraten. Die Lenker des athenischen Staates, vor Allen Perikles, strebten dahin, jener

Herrscherstellung durch die Kunst den tiefesten Ausdruck zu geben. Für die Architektur kommen ausserdem, neben einigen peloponnesischen Monumenten, besonders Sicilien und Grossgriechenland in Betracht; für die bildende Kunst steht der athenischen Schule die argivische gegenüber, — beide Gegensätze Athens als Vertreter des entschiedener dorischen Elements. Das ionische Griechenthum Kleinasiens hat an den künstlerischen Erscheinungen dieser Zeit keinen Antheil, (während es später seinen alten Ruhm in Pflege der Kunst auf höchst folgenreiche Weise erneut). Der Zeitfolge nach sind etwa die Unterschiede zu beobachten: dass dem zweiten Viertel des Jahrhunderts der Beginn der in Rede stehenden Kunstblüthe angehört, das dritte Viertel ihren Höhepunkt ausmacht, das vierte theils die leisen Zeichen eines beginnenden Abfalles, theils die Uebergänge und Vorbereitungen zu den folgenden Entwickelungen erkennen lässt.

Architektur.

Die Architektur, insbesondere die dorische, findet nunmehr in Athen, nach der verhältnissmässig gesteigerten Entwickelung, welche dort schon gegen Ende des sechsten Jahrhunderts eingetreten zu sein scheint, ihre Vollendung. Mit dem edelsten Gleichmaass der Gesammtverhältnisse zeigt sich hier eine Behandlung der Formen, welche überall den frischesten und zugleich sichersten Ausdruck der Kraft hervorbringt. Die Zwischenglieder haben, ohne doch Etwas an charakteristischer Bedeutung einzubüssen, alle lastende Schwere verloren; der Echinus des Kapitäles gestaltet sich in einer Weise, dass er als der Grundtypus der straffen Elasticität des gesammten hellenischen Formenwesens dieser Zeit bezeichnet werden darf; der einfach strengen Combination, welche dem Dorismus ursprünglich eigen ist, wird an schicklicher Stelle, obgleich immer höchst sparsam, ein oder ein andres Element zierlicherer, ionisirender Gliederung beigemischt, welches dem dorischen Ernste einen Hauch weicherer Grazie zu geben geeignet ist. Zugleich wird für das Ganze des architektonischen Werkes, durch feine Berechnung der Gesetze der Erscheinung, die lebendigste Wirkung erstrebt; bei den gediegensten Monumenten insbesondere dadurch, dass nicht bloss die Säulen (wie auch anderweit und schon früher) sich schwellend verjüngen, sondern gleichzeitig die grossen Horizontallinien am Stufenbau und selbst am Gebälk, statt in mathematischer Starrheit, in leis emporgewölbter Curve gebildet sind. — Die ionische Architektur empfängt, wie es scheint, erst gegenwärtig in Athen ihre hellenisch geregelte Ausbildung und zugleich, gegen den Schluss der Epoche, eine auf höchste Pracht und Zierlichkeit

gerichtete Behandlung. — Das Material der athenischen Monumente ist durchaus der edle pentelische Marmor des attischen Landes.

Von den dorischen Monumenten Athens, deren Reste auf unsre Zeit gekommen, ist zunächst der Theseustempel, eins der besterhaltenen Bauwerke des gesammten hellenischen Alterthums, zu nennen. Er gehört dem zweiten Viertel des fünften



Ansicht des Theseustempels.

Jahrhunderts an, der Zeit der Kimonischen Staatsverwaltung, da Athen in den Besitz der Gebeine des Theseus gelangte und den Reliquien seines Stammheros den Tempel erbaute. Es ist ein Peripteralbau, von maassvollster, vorzüglich mustergültiger Behandlung der dorischen Formen in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; doch haben die Gebälke im Inneren der Halle, bei denen durchlaufende Bilderfriese angewandt sind, weicher ionisirende Gliederungen. Von den Bildwerken ist ein Theil erhalten. — Ein zweiter dorischer Tempel, der gefeierte Festtempel der Athene auf der Akropolis, wurde unter Perikles im dritten Viertel des Jahrhunderts erbaut. Er führt den Namen des Parthenon und trat an die Stelle jenes älteren, von den Persern zerstörten Heiligthums, über dessen Ueberbleibsel bereits gesprochen ist (vrgl. oben, S. 118). Seine Baumeister waren Iktinos, der den Plan entworfen zu haben scheint, und Kallikrates, dessen Geschäft muthmaasslich die äussere Leitung der

Arbeiten war. Es war ebenfalls ein Peripteros, von ansehnlichen Dimensionen, in den Verhältnissen um Einiges leichter als der Theseustempel und auf eine graziösere Wirkung berechnet, der Art, dass beiden Monumenten, je nachdem es sich um einen stärkeren Hauch des Ernstes oder der Heiterkeit bei gleicher Würde handelt, der Preis des Dorismus zukommt. Im Inneren der Halle waren auch hier fortlaufende Bilderfriese angeordnet, mit bestimmterer (doch etwas conventioneller) Andeutung der ursprünglichen Bedingnisse dorischer Gebälkformation. Die Cella bildete einen grossen Hypäthralbau, von dessen Einrichtung aber nur sehr geringfügige Spuren übrig geblieben sind. Von den Bildwerken des Tempels sind ansehnliche Ueberbleibsel vorhanden. — Ein dritter, wenigstens in seinen Hauptformen dorischer Bau, gleichfalls der Epoche des Perikles (etwa von 437 bis 432) angehörig, war das Prachtthor der Propyläen, welches den Eingang zur Akropolis bildete. Baumeister desselben war Mnesikles. Eine breite Prachttreppe führte zur Höhe der Akropolis empor. Oberwärts empfing den Emporsteigenden eine weite Halle, welche sich durch einen giebelgekrönten dorischen Portikus nach der Treppe zu öffnete, während im Inneren ihre vielbewunderte Marmordecke von ionischen Säulen getragen ward. Niedrigere Flügelgebäude mit dorischen Vorhallen traten zur Rechten und zur Linken der grossen Prachttreppe vor. Fünf Thore öffneten sich nach dem inneren Raume der Akropolis; vor ihnen war ein zweiter dorischer Portikus, jenem ersten völlig entsprechend, angeordnet. Der Bau, in seiner so schlichten wie grossartigen Composition, musste von ergreifender Wirkung sein, die würdigste Eröffnung der grossen Nationalfeste, welche auf der Höhe der Akropolis, in dem Gebäude des Parthenons, ihre geheiligte Weihe empfingen. Die Behandlung der dorischen Formen entspricht mehr jener ernsteren Würde, welche an dem Bau des Theseustempels beobachtet war; mit Bildwerk waren sie, wie es scheint, nicht ausgestattet. Die Verbindung der ionischen Architektur im Innern der grossen Halle mit dem dorischen Aussenbau war in einer Weise durchgeführt, welche, bei einfachster Anordnung, das reine Gefühl für das Wechselverhältniss beider architektonischen Elemente in ihrer freien ästhetischen Bedeutung erkennen lässt. Die Behandlung der ionischen Säulen an sich zeigt, diesem Wechselverhältniss entsprechend, eine maassvolle Strenge.

Drei Monumente geringeren Umfanges sind ausschliesslich in den Formen ionischer Architektur ausgeführt worden. Sie gehören theils der Frühzeit, theils der Spätzeit dieser Epoche an. Zwei kleine Tempel (von denen aber der eine neuerlich verschwunden ist), jeder ein Amphiprostylos, d. h. mit frei vortretender Säulenhalle an der Vorder- und Hinterseite, fallen in die Zeit des Kimon. Der eine, früher abgetragen und unlängst

in den erhaltenen Resten wieder aufgerichtet, ist der Tempel der Nike Apteros, auf einem Mauervorsprunge der Akropolis, zur Seite der (jüngeren) Propyläen. Formen und Verhältnisse sind schlicht, selbst noch etwas gedrungen, und von einfachem Adel. Der mit Bildwerk geschmückte Fries ist, unter der Hängeplatte, mit einem einfachen Gesimsgliede von bewegt dekorativer Form (statt der Zahnschnitte) gekrönt. — Der andre Tempel (der nicht mehr vorhandene) lag ausserhalb der Stadt am Ilissus. Seine Formen waren ähnlich behandelt, seine Verhältnisse aber schon etwas leichter. — Der dritte Tempel ist der der Athena Polias auf der Akropolis, der eigentliche Culttempel der Göttin, der zugleich den Namen des Erechtheions führt, ein uraltes



Ansicht der südlichen Halle des Erechtheions, nach ihrer neuerlich erfolgten Herstellung.

Heiligthum, welches im mässigen Umfange verschiedene Räumlichkeiten, Reliquien, Zeichen und Geheimnisse einschloss und dessen älterer Bau durch die Perser zerstört war. Er wurde, wie es scheint, erst nach Perikles Tode (429) neu gebaut und gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet. Die Anlage hat, durch jene heiligen Traditionen bedingt, einige Besonderheiten, indem der Bau sich auf verschiedenartiger Bodenhöhe erhebt und mit eigenthümlichen Nebenhallen versehen ist. Die ionische Architektur entwickelt sich hier zu reicher Pracht, sowohl an der Vorhalle der Haupteingangsseite, als an der auf der Nordseite vorspringenden Säulenhalle. Die Verhältnisse haben überall die graziöseste Anmuth; die technische Ausführung zeigt die

feinste Vollendung. Die Säulenkapitäle sind mit mächtigen, doppelrinnigen Voluten, welche ein sehr lebhaftes Formenspiel hervorbringen, die Säulenschäfte oberwärts mit einem blumengeschmückten Halse von zierlichster Ornamentik versehen. Die Gesimse, die Basen der Säulen und Wandpfeiler sind auf mannigfache Weise gegliedert und durch plastisch gearbeitete Zierden (statt der nur aufgemalten in der dorischen Bauweise) belebt. In alledem macht sich ein bemerkenswerther, die jüngere Zeit schon entschieden bezeichnender Gegensatz gegen jene straffe Elasticität des Dorismus geltend. Die Friese waren mit Bildwerken geschmückt (eigenthümlicher Weise in der Art, dass die Masse des Frieses aus dem dunkeln piräischen Steine, das Bildwerk aus Marmor bestand und jenem aufgeheftet war); die Krönung des Frieses besteht, wie bei den ebengenannten kleinen Tempeln, aus dekorativen Gesimsgliedern. Eine ganz besondre Einrichtung hat die auf der Südseite vorspringende Nebenhalle, indem das Gebälk und Dach derselben von weiblichen Statuen getragen wird. Hier hat zugleich das Gebälk keinen Fries; vielmehr liegt das Krönungsgesims mit den nach asiatischer Weise darunter befindlichen Zahnschnitten unmittelbar auf dem Architrav.

Den architektonischen Monumenten Athens schliessen sich zunächst einige an andern Orten von Attika an.

Zu Eleusis wurde der grosse Mysterientempel der Demeter nach dem Plane des Iktinos gebaut; die ausführenden Architekten der verschiedenen Theile waren Koroebos, Metagenes und Xenokles. Das Gebäude war zur Aufnahme einer grösseren Menschenmenge bestimmt und demgemäss eigenthümlich angelegt, in grosser Ausdehnung, durch Säulenreihen in mehrere Schiffe getheilt, mit Gallerieen über denselben und einer kunstreichen Bedeckung. Es sind davon nur äusserst geringe Reste bekannt geworden. Ob die Fragmente des Innenbaues der ursprünglichen Anlage angehören, ist zweifelhaft; die Reste eines Porticus an der Aussenseite und die von verschiedenen ansehnlichen Nebenbauten sind später.

Erhaltene attische Reste dieser Epoche, in dorischer Form ausgeführt und zumeist, wie sich aus Eigenthümlichkeiten der Behandlung und aus Nebenumständen ergiebt, der späteren Zeit dieser Epoche angehörig, sind: die des grossen Nemesis-Tempels zu Rhamnus, eines Peripteros, welcher in seinen wesentlichen Theilen dem Muster des Parthenon folgt; — die des Athene-Tempels zu Sunion und der in den Bezirk des Tempels führenden Propyläen, einer durch einfache Portiken geöffneten Halle; — und die eines Peristyls von eigner Anlage zu Thorikos, eines Doppeltempels oder einer basilikenartigen Halle.

Die hohe Ausbildung der athenischen Bauschule äusserte, in unmittelbarer und in mittelbarer Uebertragung, ihren Einfluss auch auf die bauliche Thätigkeit ferner entlegener Punkte. Die (neuerlich verschwundenen) Reste des Apollotempels zu Delos, eines dorischen Säulenbaues, entsprechen entschieden der Behandlung der athenischen Monumente dieser Zeit. — Der Tempel des Apollon Epikurios zu Bassä bei Phigalia, im Südwesten Arkadiens, dessen Reste noch vorhanden sind, wurde nach dem Plane des Iktinos gebaut. Es war ein dorischer Peripteros nach attischem Muster, doch in gewissen Besonderheiten der Behandlung nicht ohne Abweichungen hievon. Sehr eigenthümlich war das hypäthrale Innere des Tempels, mit Wandnischen und Dreiviertelsäulen vor der Stirn der Mauerpfeiler, welche die Nischen trennten. Diese Säulen haben ionische Form, aber in einer freien, mehr dekorativen Ausbildung, und zwar der Art, dass hier noch das minder entwickelte altionische (orientalisirende) Dekorationsprincip nachzuklingen scheint. Ueber den Säulen war ein durchlaufendes Gebälk zum oberen Abschluss der Nischen angeordnet, mit einem grossen Bilderfriese, dessen einfache Gesimse wiederum die Form der Zahnschnitte beseitigt hatten. Es zeigt sich hier eine Weise der Ausführung, welche, ob auch unter bestimmtem attischem Einflusse, den Typus einer, auf eigenthümlicher Tradition beruhenden Lokalschule hervortreten lässt.

Der Festtempel des Zeus zu Olympia, dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts angehörig und gegen 432 vollendet, ein grossartiger dorischer Peripteros, zeigt dagegen ein entschiedeneres Verharren an der streng dorischen Form, indem die allerdings geringen Reste desselben, welche bis jetzt aufgegraben sind, eine sehr ähnliche Behandlung wie die Trümmer des Athene-Tempels auf Aegina (S. 118) erkennen lassen. Baumeister des Tempels war Libon aus Elis. Eine derartige Behandlung an einem Baudenkmal von so hochgefeierter Bedeutung giebt ein Zeugniss dafür, dass überhaupt der strengere Dorismus im Peloponnes noch sein altes Recht zu behaupten geneigt war. — Von anderweitigen Monumenten peloponnesischer Architektur, unter denen das von Eupolemos gebaute Heräon in Argos und die Bauten des Bildhauers Polyklet zu Epidauros namentlich von Bedeutung gewesen sein dürften, sind zur Zeit leider keine genügenden Reste bekannt.

Sicilien bewahrt aus der gegenwärtigen Epoche die Reste einer erheblichen Anzahl dorischer Peripteraltempel. Sie tragen durchgehend, in der Bildung der Formen wie zum grossen Theil auch in dem derben Gesammtverhältniss, das Gepräge eines strengeren Dorismus; Einzelnes, in seiner schwereren Gestaltung, schliesst sich unmittelbar noch der sicilianischen Behandlungsweise

der vorigen Epoche an. Gleichzeitig macht sich aber auch eine Einwirkung jener Läuterung der Form, welche vornehmlich der attischen Bauschule angehört, bemerklich. Das Widerspiel der einheimischen Schwere und dieser feineren Grazie lässt in den Detailformen der jüngsten Monumente dieser Epoche, zumal bei den sehr kolossalen Bauten, welche in der Spätzeit derselben unternommen wurden, und bei den, von solcher Kolossalität abhängigen materiellen Bedingnissen, eine gewisse charakterlose Unbehülflichkeit zur Erscheinung kommen.

Die Reste des Athene-Tempels auf der Insel Ortygia zu Syrakus, in die Mauern der dortigen Kathedrale verbaut, tragen noch ein Gepräge, welches auf die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts deutet. — Von drei, dieser Epoche angehörigen Tempeln zu Selinunt gehört der südliche Tempel des westlichen Hügels etwa der Mitte, der südliche Tempel des östlichen Hügels der zweiten Hälfte und der höchst kolossale nördliche Tempel des östlichen Hügels mehr dem Ausgange des Jahrhunderts an. Der letztere, Alterthümliches und Spätes in der Formation auf etwas abnorme Weise mischend, gilt als Tempel des olympischen Zeus und war bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 409 noch unvollendet. — Ein Tempelruin zu Segesta, dessen Säulenumgebung nebst Gebälk und Giebeln noch aufrecht steht, erscheint ebenfalls als ein unvollendeter Bau aus der Spätzeit des Jahrhunderts. — Agrigent hat in den Resten eines Tempels des Zeus Polieus (in die Kirche S. Maria de' Greci verbaut) und in dem zum Theil erhaltenen sogenannten Tempel der Juno Lacinia Beispiele der günstigeren Entwickelung des Styles. Dagegen deutet der sogenannte Tempel der Concordia, dessen Aeusseres wiederum wohl erhalten ist, in seinen mehr charakterlosen Formen auf die spätere Zeit des Jahrhunderts. Dasselbe ist der Fall bei dem kolossalen Tempel des olympischen Zeus, welcher, gleich jenem selinuntischen Tempel, bei der Zerstörung der Stadt durch die Karthager im J. 405 unvollendet war. Es war der grösste Tempel des hellenischen Alterthums nächst dem Artemistempel von Ephesos. Die Absicht der kolossalen Dimensionen bei einem minder günstigen Baumaterial hatte hier die eigenthümliche Anordnung veranlasst, dass, statt der Umgebung des Tempelhauses durch eine freie Säulenhalle, eine Mauer mit vortretenden Halbsäulen und zugehöriger Gebälkarchitektur umhergeführt war. Das Innere des Tempelhauses war ein ausgedehnter Hypäthralbau, mit Wandpfeilern, über denen sich kolossale Gigantenfiguren als Träger des Gebälkes erhoben.

Einige wenige Baureste dorischer Art, die im italischen Grossgriechenland erhalten sind, deuten bestimmt auf die Beibehaltung alterthümlicher Elemente im weiteren Verlaufe des fünften Jahrhunderts.

Dahin gehört zu Metapont, am tarentinischen Meerbusen, ein Theil von der Säulenstellung eines Peripteraltempels, der bei edeln Verhältnissen durch die alterthümlich kräftige Kapitälbildung bemerkenswerth ist; während bei einem andern Tempelruin die in gebranntem Thon gefertigten Fragmente einer Gebälkbekleidung als unmittelbare Beispiele alterthümlicher Technik zu betrachten sind.

Paestum ist durch den sogenannten Tempel des Poseidon, einen vorzüglich wohlerhaltenen Peripteros, ausgezeichnet. Er hat ein sehr derbes, stämmiges Verhältniss und entsprechende Hauptformen, denen aber flache und feinprofilirte weiche Zwischenglieder eingemischt sind, der Art, dass dies Gebäude nicht wohl (wie gewöhnlich angenommen wird) auf ein sonderlich frühes Alter Anspruch hat und nicht vor die Mitte des fünften Jahrhunderts zu fallen scheint. Sehr merkwürdig ist dieser Tempel im Uebrigen dadurch, dass von dem Hypäthralbau seines



Innere Ansicht des Tempels des Poseidon zu Paestum.

Inneren die Säulenstellungen und die Säulen-Gallerieen über diesen, ohne indess über das Ganze der Anordnung und namentlich der Bedeckung genügenden Aufschluss zu gewähren, erhalten sind. — Die übrigen pästanischen Monumente sind beträchtlich später.

S c u l p t u r.

Zwei ausgezeichnete Meister, deren Blüthe gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts fällt, bezeichnen den Beginn der hohen Entwickelung der hellenischen Sculptur. Es scheint, dass ihre Richtung den beiden grossen Gegensätzen des griechischen Lebens im Wesentlichen entsprochen habe.

Der eine ist **K a l a m i s**, ein Künstler von unbekannter Herkunft, der u. A. in Athen thätig war und dessen künstlerisches Wesen einen zumeist athenischen Charakter trägt. Seine Werke waren Götterbilder in Gold und Elfenbein, Marmor, auch Erz, edle Frauengestalten, Rossgespanne u. dergl. Seine Arbeit hatte noch einige Strenge, verbunden mit feiner Naturbeobachtung in den Thierbildern und mit zuchtvoller Grazie in den Frauengestalten.

Der zweite Me[illegible] **P y t h a g o r a s** aus Rhegion, als dessen Arbeiten, neben e[illegible] wenigen Götterbildern und heroischen Gestalten, besonders die Statuen athletischer Sieger angeführt werden. Es wird bei diesen die feinere Durchbildung der körperlichen Form und der harmonische Rhythmus der Erscheinung gerühmt, somit, wie es scheint, eine höhere Vollendung dessen bezeichnet, was z. B. in den äginetischen Statuen angestrebt war.

Drei folgende gleichzeitige Meister, **M y r o n** aus Eleutherä, **P h i d i a s** von Athen und **P o l y k l e t** aus Sikyon, deren jedem eine mehr oder weniger grosse Zahl von Schülern und Nachfolgern sich anschliesst, bilden die grossen Höhenpunkte der hellenischen Kunst dieser Zeit. Sie waren in gemeinsamer Schule, der des Ageladas von Argos, gebildet, ein Umstand, der allerdings eine freiere und reichere Entwickelung, als in der Enge einer Lokalschule zu erreichen war, ankündigt. Gleichwohl sprechen sich in ihnen aufs Neue die Gegensätze des Hellenismus aus, doch eben in freieren, mehr begeistigten und bewussten Richtungen.

M y r o n, aus Eleutherä im Grenzlande zwischen Attika und Böotien stammend, wird den Athenern zugezählt. Er war vorzugsweise Erzbildner. Als Werke seiner Hand werden, neben einigen wenigen Götterstatuen, besonders Heroengestalten, unter denen Herakles mehrfach wiederkehrt, athletische Figuren und Thierbildungen aufgeführt. Unter den athletischen Figuren sind einige, die wegen der so kühnen wie kunstvollen Darstellung höchst concentrirter Handlung vorzugsweise gepriesen werden; so die Statue des Schnellläufers Ladas, der im Momente der äussersten und letzten Anspannung der Kräfte gefasst war; so die Statue eines Diskuswerfers im Augenblicke des Abschleuderns. Der Ruhm der letzteren erhellt zugleich aus einer Anzahl von Nachbildungen, welche auf unsre Zeit gekommen sind; die vor-

züglichste im Hause Massimi zu Rom. Nicht minder ausgezeichnet waren die Thierbildungen, namentlich die Figur einer Kuh; die unvergleichliche Naturlebendigkeit der letzteren hat zu einer Menge von preisenden Sinngedichten Anlass gegeben. Die Entwickelung regsten Lebens, in den entschiedensten Momenten seiner Bethätigung, giebt sich hiedurch als das Wesentliche in Myrons künstlerischer Richtung kund; mit reiflichstem Bedacht, mit schärfstem Eingehen auf die Gesetze des körperlichen Organismus wusste er „die Wahrheit zu vervielfachen.“ Doch blieb er bei solchem Streben, welches den weiteren Entwickelungen der Kunst eine feste Grundlage zu bereiten geeignet war, den Zufälligkeiten der realen Erscheinung, der Leidenschaft, dem Pathos des Individuellen noch durchaus fern. Es vereinigte sich hiemit bei ihm sogar noch eine charakteristische Strenge der Behandlung, besonders in den Köpfen seiner Gestalten; das Haar soll an diesen selbst noch in alterthümlich conventioneller Weise behandelt worden sein. Jedenfalls war er der ältere neben Phidias und Polyklet, was u. A. auch daraus hervorgeht, dass, wie er mit Pythagoras, so diese mit einem seiner Nachfolger im künstlerischen Wettkampfe standen.

Zu den Schülern und Nachfolgern des Myron, die seine Richtung aufgenommen hatten, sind zu rechnen: sein Sohn Lykios, von dem u. A. ein Räucherknabe als eine besonders werthvolle Arbeit angeführt wird; — Kresilas (oder Ktesilaos), dessen Statue einer verwundeten Amazone, für den eben erwähnten Wettkampf mit Phidias und Polyklet gefertigt, in verschiedenen Nachbildungen, welche sich im Kapitol zu Rom, im Louvre zu Paris u. a. a. O. befinden, erkannt ist; — Styppax, mit dem Bilde eines feueranblasenden Sklaven; — Strongylion, der u. A. in Thierbildungen ausgezeichnet war und von dem die eherne Darstellung des trojanischen Pferdes mit daraus hervorsehenden Helden, auf der Akropolis von Athen, herrührte. U. A. m.

Phidias von Athen scheint um den Beginn des fünften Jahrhunderts geboren zu sein. Er soll seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen haben. Sein erster Meister im Fache der Sculptur war der Athener Hegias; seine weitere Ausbildung empfing er, wie bereits bemerkt, unter dem Argiver Ageladas. Der Beginn seiner Wirksamkeit fällt in die Zeit des Kimon, seine Blüthe in die des Perikles, der ihm bei der Ausführung der künstlerischen Werke, welche zur glanzvollen Verherrlichung Athens dienen sollten, die einflussreichste Stellung gab. Nach Phidias Plänen und unter seiner Leitung wurde die Ausstattung der grossartigen athenischen Prachtbauten dieser Zeit bewerkstelligt. Seine Richtung war eine vorzugsweise gedankenhafte, die Form, welche ihm aus der Fülle der Phantasie entgegenquoll, das lebendige Symbol des Gedankens. Die Werke seiner eignen Hand hatten, bei der unbedingten Gegenwart, welche

das Ergebniss einer zum völligen Bewusstsein erwachten Kunst ist, das Gepräge erhabenster Würde und harmonischer Ruhe, den Ausdruck des höchsten Gleichmaasses geistiger Kraft. Er war vor Allem Götterbildner; er wie kein Zweiter war es, der dem hellenischen Götterbewusstsein die körperliche Gestalt gab. Je nach dem Zwecke der Verehrung wusste er die einzelne Göttergestalt zur persönlichen Erscheinung durchzubilden, auch die persönlichen (mythischen) Beziehungen des dargestellten Götterwesens zu einer poesiereichen Fülle nebensächlicher Darstellungen, so wirksam auf das Auge des Beschauers wie auf das nachsinnende Gemüth, zu benutzen. Solchem Zwecke entsprach vornehmlich jene alte kunstvolle Technik, welche verschiedenartige Prachtstoffe, namentlich Elfenbein und Gold (für das Nackte und für Haar und Gewandung), zur feierlichen Gesammtwirkung vereinigte; Phidias gilt insbesondre hierin (in der Fertigung „chryselephantiner" Werke) als der gediegenste Meister. Im Uebrigen werden Erz- und Marmorarbeiten seiner Hand angeführt.

Die Zahl der Bildwerke von Phidias' Hand, welche nicht unmittelbar der Götterverehrung dienten, war gering. Noch in Kimon's Zeit scheint eine Gruppe von dreizehn Bronzestatuen zu fallen, welche als Weihgeschenk für den marathonischen Sieg in Delphi aufgestellt wurden. Es waren die Bilder alter Heroen, denen Miltiades, Athene und Apollon zugesellt waren. — In dem erwähnten künstlerischen Wettkampfe fertigte er eine auf einen Speer gestützte Amazone, die man in mehreren Nachbildungen, die vorzüglichste im vatikanischen Museum zu Rom, erkennen zu dürfen meint. — Die grossartige Kolossalstatue eines rossebändigenden Dioskuren, auf Monte Cavallo zu Rom, trägt die Inschrift als Werk des Phidias (wie ihr Gegenstück als Werk des Praxiteles bezeichnet ist); sie gehört, der Ausführung nach, der römischen Kaiserzeit an, scheint aber in der That auf ein Original des Meisters zurückzudeuten.

Unter den Göttergestalten hat Phidias die Schutzherrin seiner Heimat, Pallas Athene, mehrfach und in verschiedener Weise gebildet: als Vorkämpferin der hellenischen Freiheit (Pallas Promachos) in einem gegen 60 Fuss hohen Erzkoloss auf der Akropolis von Athen; — ebenfalls als kriegerische Göttin (Athene Areia) und ähnlich kolossal in einem akrolithen Werke (das Nackte aus Marmor, das Uebrige in vergoldetem Holze) für Platää; — als mildjungfräuliche Friedensgöttin in einem Erzbilde für Lemnos; — als Schutzgöttin Athens in dem kolossalen chryselephantinen Bilde, für welches der Parthenon gebaut war, u. s. w. Die letztere, vorzüglich gerühmte Statue war 26 Ellen hoch, aufrecht stehend, mit Schild und Lanze, eine vier Ellen hohe Gestalt der Siegesgöttin auf der einen Hand tragend, die heilige Burgschlange zu ihren Füssen. Ihr Helm war mit Greifen geschmückt, der Helmkamm in Gestalt einer Sphinx gebildet;

an der inneren Seite des Schildes war der Gigantenkampf, an der äusseren eine Amazonenschlacht, am Rande der Fusssohlen ein Kentaurenkampf dargestellt. Die Vollendung der Statue fällt in das J. 438. Verschiedene Athenestatuen späterer Zeit deuten, als mehr oder weniger freie Nachbildungen, auf dies Werk des Phidias zurück; am Meisten bedeutend ist unter ihnen die sog. Giustinianische Minerva im Vatikan.

Sodann werden, neben andern Götterbildern, mehrere Statuen der Aphrodite, vornehmlich der Aphrodite Urania, erwähnt. Auch hier, wo die spätere Kunst den sinnlichen Reiz vorwalten liess, ist dieselbe hohe Auffassung vorauszusetzen. Eine dieser Statuen, zu Elis, bestand aus Elfenbein und Gold, wiederum schon in dem Stoffe die Feierlichkeit der Darstellung bezeichnend.

Das gefeiertste Werk des Phidias, das höchste der durch ihn vertretenen Richtung, war die chryselephantine Statue des Zeus, in dem Festtempel dieses Gottes zu Olympia. Sie bildete, aus einer fast überreichen Fülle von Einzelheiten bestehend, das grosse Schlusswerk seines Lebens. Der König der Götter war auf dem Throne sitzend dargestellt, etwa 40 Fuss hoch, auf einem Untersatz von zwölf Fuss Höhe. In der einen Hand hielt er ein Scepter, vielfarbig von verschiedenen Metallen, auf der andern eine Siegesgöttin, gleichfalls von Elfenbein und Gold; sein goldnes Gewand war mit Blumen geschmückt. Der Thron hatte die reichsten Zierden aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und Steinen, — in freien Statuen und Reliefs, auch Malereien bestehend. Die Wände, welche zwischen die Füsse und Stützen des Thrones eingelassen waren, hatte Panänos, der Bruder des Phidias, mit Gemälden geschmückt; ebenso waren der Schemel, auf dem die Füsse des Gottes ruhten, und der Untersatz, welcher das ganze Werk trug, mit mannigfachem Bildwerk versehen. Die wundersame Gesammterscheinung übte auf die nachgebornen Geschlechter eine fast dämonische Wirkung aus; sie sahen in dem Bilde den Gott selbst gegenwärtig; sein Anblick machte alle Sorge und alles Leid vergessen; wer starb, ohne ihn gesehen zu haben, konnte nicht selig gepriesen werden. Von späteren Nachbildungen ist, ausser einigen trefflichen Büsten, nur die sehr mittelmässige Statue des sog. Verospi'schen Jupiter im vatikanischen Museum zu nennen. — Im J. 433 war der olympische Zeus vollendet. Im folgenden Jahre starb Phidias, im Kerker zu Athen, dem Grimm der Widersacher des Perikles preisgegeben.

Namhafte Originalwerke von Phidias Hand sind nicht erhalten. Von den Resten der parthenonischen Sculpturen, welche unter seiner Leitung ausgeführt wurden, wird weiter unten die Rede sein. Die bedeutenderen unter seinen Schülern waren in gleichem Sinne wirksam; wie nahe sie in einzelnen Fällen (bei dem formal Gemeinsamen eines vorwiegend gedankenhaften Strebens) dem Meister kamen, bezeugt der Umstand, dass mehrfach Werke

genannt werden, bei denen das Urtheil, ob sie von Phidias selbst oder von einem oder dem andern seiner Schüler herrührten, schwankend ist. Der Lieblingsschüler des Phidias war Agorakritos, der vorzüglichst ausgezeichnete scheint Alkamenes gewesen zu sein. In einem Wettstreite zwischen beiden, in welchem es sich um ein Aphroditebild handelte, siegte Alkamenes, und Agorakritos weihte seine Statue, unter dem Namen der Nemesis, in den Tempel von Rhamnus. Von Alkamenes wird ausserdem eine erhebliche Anzahl von Götterbildern genannt; auch hatte er in dem hinteren Giebel des Zeustempels von Olympia die Statuengruppe, welche den Kampf der Lapithen und Kentauren darstellte, gefertigt, während die Statuen des vorderen Giebels, den Wettkampf des Pelops und Oenomaos darstellend, von Päonios, einem Thracier, herrührten. Als Gehülfe des Phidias bei Ausführung des olympischen Zeus wird Kolotes, der sich zugleich durch mehrere eigene Werke chryselephantiner Art, zu Olympia und zu Elis, berühmt gemacht hatte, genannt.

In diesen bildnerischen Arbeiten, die zu Olympia ausgeführt wurden, zeigt sich dieselbe Verpflanzung athenischer Kunst nach ausserhalb, auf die bereits bei der Architektur (S. 136) hingedeutet wurde. Es ist hier zunächst noch ein andres namhaftes Beispiel anzureihen, den Apollo-Tempel zu Delphi betreffend, dessen Giebelstatuen durch einen athenischen Künstler, Praxias, einen Schüler des Kalamis, gearbeitet und durch einen andern Athener, Androsthenes, beendet wurden.

Zwei Künstler, zu den jüngeren dieser Epoche und voraussetzlich beide zur attischen Schule gehörig, scheinen den durch Phidias und durch Myron bezeichneten Hauptrichtungen in einem mehr manierirten Wesen gegenüber getreten zu sein. Der eine ist Kallimachos, der an einer noch alterthümelnden Grazie festhielt und dieser durch übertrieben sorgfältige Ausführung ihr Recht zu geben suchte, im Uebrigen aber (und gewiss in Uebereinstimmung mit solcher Richtung) in dekorativen Arbeiten, wie in der prachtvollen Lampe für das Erechtheion, Wunderwürdiges leistete. Der andre ist Demetrios, der den Ruhm höchster Naturwahrheit, unhellenischer Weise, in der Nachbildung äusserlichster Zufälligkeiten der Erscheinung suchte.

Polyklet, aus Sikyon stammend und zumeist in Argos thätig, war, wie Myron und die älteren Meister der peloponnesischen Schule, ebenfalls Erzbildner und in Gestalten, welche dem Kreise athletischer Beschäftigung zunächst angehören, ausgezeichnet. Aber er sah von den Momenten irgend bewegter Handlung völlig ab; er nahm die Gestalten seiner vorzüglichst gepriesenen Werke aus jenem Kreise, um in ihrer jugendlichen Vollendung und in einer die Körperform entfaltenden einfachen Bewegung das Gesetz reiner Schönheit aussprechen zu können. Es ist eine künstlerische Richtung, welche nichts will, als die

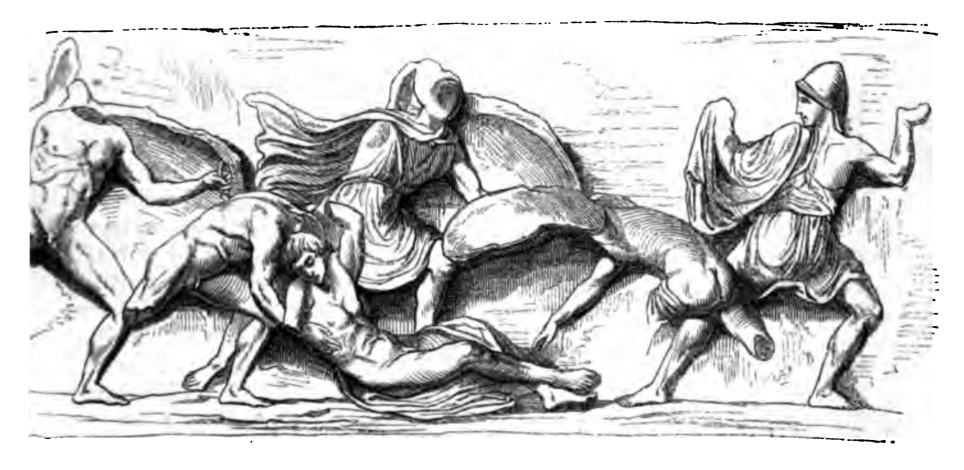
Menschennatur in ihrer völlig klaren Entwickelung, frei von all den einseitigen Bedingnissen, welche durch unreifes, herbes, welkes Alter, durch geschlechtliches Verhältniss, durch Arbeit und Sorge herbeigeführt werden, darzustellen, welche auf das völlige Gleichmaass des Organismus, auf das völlige Wohlgefühl der Gesundheit hinausgeht und deren Ziel und Zweck es ist, das Meisterwerk der Schöpfung als solches zur dauernden Erscheinung zu bringen. Unter diesen Arbeiten des Polyklet werden, neben andern Athletenfiguren, besonders ein Diadumenos und ein Doryphoros gerühmt; jener ein Jüngling von weichen Formen, der sich die Binde um das Haupt legt, und auf den einige Nachbildungen, wie eine Statue im Pallast Farnese zu Rom, zurückdeuten; dieser ein „männlicher Knabe“ mit einem Speer. An einem Werke, welches den Namen des Kanon führt, hatte Polyklet die ganze Wissenschaft seiner Kunst, das Gesetz des Ebenmaasses, auf welchem die letztere beruhte, wie in einem vollständigen Lehrbegriffe entwickelt: es ward gesagt, dass er, wie kein Andrer vor oder nach ihm, in diesem einen Werke das Wesen der Kunst selbst beschlossen habe. Es galt lange Zeit den nachfolgenden Künstlern als Norm und Regel, und erst in den Zeiten eines überfeinerten Geschmackes hielt man die polykletischen Körper-Proportionen für zu derb. Ferner sind, als Arbeiten ähnlicher Art von Polyklets Hand, zwei würfelspielende Knaben anzuführen, die von Einigen für das vollendetste Werk des gesammten Alterthums erklärt wurden; und eine Amazone, das Preisstück des mehrfach genannten Wettkampfes. — Von Götterbildern, die Polyklet gefertigt, erscheint nur eins von Bedeutung, ein reiches chryselephantines Kolossalbild der Hera zu Argos, welches, abweichend von den übrigen Sculpturen und der ganzen Richtung des Meisters, in der Weise der Tempelbilder des Phidias, später als diese (nach 423) und wohl durch bestimmte Anregung der chryselephantinen Werke der attischen Schule in solcher Weise entstanden war. In dem grossartigen Kolossalkopfe der Hera, der sich in der Villa Ludovisi zu Rom befindet, darf eine Nachbildung des polykletischen Ideals erkannt werden.

An Polyklet schliesst sich ein Kreis von Schülern und Nachfolgern an. Mehrere derselben betheiligten sich an figurenreichen Weihgeschenken, welche die Lakedämonier in Delphi aufstellten. Zu den namhafteren Nachfolgern gehört Naukydes, der als der Lehrmeister eines jüngeren Polyklet, ebenfalls eines Künstlers von Bedeutung, genannt wird.

Eine erhebliche Anzahl von Originalbildwerken, — Reste von Tempelsculpturen, denen sich einige Einzelwerke anreihen, giebt eine nähere Anschauung des künstlerischen Styles dieser Epoche und seiner Wandlungen.

Zunächst tritt uns die grosse Blüthe der attischen Kunst in dem, was von Bildwerken athenischer Tempel erhalten ist, entgegen. Es lassen sich in ihnen verschiedene Schulen und Richtungen unterscheiden.

Völlig gemeinsamer Schule und Richtung gehören die Sculpturen des Theseustempels und die des Tempels der Nike Apteros an. Von den Giebelstatuen des Theseustempels ist nichts erhalten. In den Metopen seines äusseren Gebälkes sind, mehr oder weniger fragmentirt, Darstellungen der Thaten des Theseus und des Herakles befindlich. In dem durchlaufenden inneren Friese der Vorhalle ist ein Heroenkampf im Beisein sitzender Gottheiten, in dem Friese der Hinterhalle ein Kampf zwischen Kentauren und Lapithen dargestellt. In dem leider vielfach beschädigten Friese des Tempels der Nike-Apteros (dessen Platten sich theils an dem Gebäude selbst, theils im britischen Museum zu London befinden) ist an der Vorderseite eine Götterversammlung und sind an den übrigen Seiten Kampfscenen, theils zwischen Griechen und Persern, theils zwischen Griechen

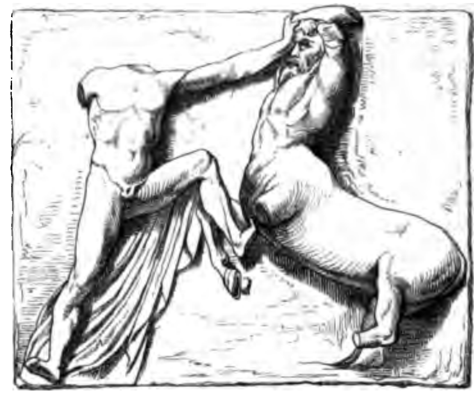


Aus dem Friese des Tempels der Nike Apteros.

und Griechen vorgeführt. Die Sculpturen beiderseits sind Hautreliefs; in einzelnen Gestalten kehren an beiden Tempeln sehr ähnliche Motive wieder. Durchgehend ist eine kräftige Lebensfülle in diesen Gestalten, die sich bei den ruhigeren Götterfiguren in ebenso schöner und naiver Würde, wie in den bewegten Scenen in höchst energischer Bethätigung, welche das Kühnste nicht

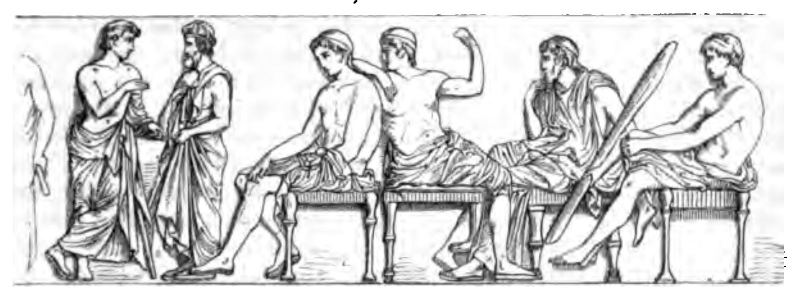
scheut, aber durchweg durch ein edles Maass gebunden ist, kund giebt. Die körperliche Durchbildung ist überall mit feinem Verständniss beobachtet.

Die Sculpturen des Parthenon, deren Reste zum grössten Theil im britischen Museum zu London aufbewahrt werden, erscheinen wesentlich abweichend von diesen Arbeiten und auch unter sich verschieden. Von den Hautreliefs der Metopen des äusseren Gebälkes stellen die erhaltenen zumeist Kampfscenen,



Metope des Parthenon.

namentlich des Kentaurenkampfes, dar; ihre Behandlung ist auffallender Weise noch mehr oder weniger befangen; es ist vorherrschend, bei allerdings grossen Intentionen im Einzelnen, etwas Herbes, Starres, Gespreiztes in diesen Gestalten, was doch nicht sowohl der Einwirkung alterthümlicher Gewöhnung, als einer in sich noch minder fertigen künstlerischen Thätigkeit zu entsprechen scheint. — Der grosse Fries, der im Inneren der Halle rings um das Tempelhaus umherläuft, enthält eine Darstellung des Festzuges der Panathenäen, zu deren Feier der Tempel selbst erbaut war: an der Rückseite die Vorbereitungen für den Reiterzug; an beiden Langseiten die Schaaren der athenischen Reiter, die Theilnehmer des Wagenkampfes, die Greise und Greisinnen der Stadt, die Flöten und Citherspieler, die Opferzüge; an der Vorderseite eine sitzende Götterversammlung, Jungfrauen, welche die Weihgeschenke darbringen, ordnende Magistrate, — das Ganze eine überaus reiche Composition, die sich auf das Klarste entwickelt und so lebendig wie in frischer, reiner Naivetät durchgeführt ist, ein Lebensbild, in welchem sich die edelste Zucht und Sitte widerspiegelt. Die Ausführung ist, mit genialer Leichtigkeit, in sehr flachem Relief gehalten; die Technik ist verschieden, theils in mehr durchgeführter Modellirung, theils mit schärfer umschnittenen Umrissen. — Die Giebel waren mit Gruppen von



Von dem inneren Friese des Parthenon.

Kolossalstatuen ausgefüllt, im östlichen Giebel die Geburt der Athene (oder ihre erste Erscheinung unter den Göttern), im westlichen den Streit zwischen der Göttin und Poseidon um die Schutzherrschaft Athens darstellend. Hievon sind nur einzelne Statuen und Fragmente erhalten. Diese gehören zu den grossartigsten Resten hellenischer Kunst. Es ist eine majestätische Hoheit in diesen Gestalten, bewirkt vor Allem dadurch, wie das Bedeutungsvolle des organischen Verhältnisses erfasst und in grossen Linien wiedergegeben ist, auch die Gewandung sich solchem Bedingnisse in freiem Spiele oder straff angezogen fügt, — ein erhabenes Selbstgenügen, welches diesen Gestalten, bei aller Fülle und Entwickelung des körperlichen Daseins, das Gepräge heiliger Strenge giebt, sie fast unnahbar erscheinen lässt und auch bei der unmittelbar gruppenmässigen Verbindung (insbesondere bei jenen beiden weiblichen Gestalten, deren eine halb im Schoosse der anderen ruht,) das Bedürfniss einer innigeren künstlerischen Wechselwirkung (als der nur linearen) noch nicht kennt.

Die Sculpturen des Theseustempels und des der Nike Apteros sind, wie diese Gebäude selbst, der Zeit des Kimon, wenn auch etwa den letzten Jahren seiner Wirksamkeit um die Mitte des fünften Jahrhunderts mit Zuversicht zuzuschreiben. Ihre Verschiedenheit von denen des Parthenon, ihre in sich beschlossene Vollendung bezeichnen sie als Werke einer selbständigen, eigenthümlich ausgeprägten Schule. In ihrem ganzen Charakter, in dem kräftigen, auf die kühnste Bewegung gerichteten Leben, welches in ihnen sich offenbart, erscheint diese Schule als ein Zeugniss derjenigen künstlerischen Richtung, welche durch Myron ausgebildet und vertreten war; sie hatte sich ohne Zweifel, mittelbar oder unmittelbar, unter seinem Einflusse entwickelt. Die Köpfe der Reliefs beider Tempel sind leider durchgängig verletzt. (Vergl. hiezu, was im Folgenden über die Köpfe der phigalischen Reliefs bemerkt ist.) — Die Sculpturen des Parthenon sind Arbeiten der Schule des Phidias; in ihnen scheint überall, der Richtung des Meisters gemäss, das vorzüglichste Gewicht auf die

innerliche Bedeutung des Gegenstandes gelegt. Das minder Beholfene in den Metopenreliefs verräth eine Schule, die mit den Leistungen der vorigen ausser Verbindung steht, die mit selbständigen Anfängen beginnt und deren eigenthümliche Richtung in diesen Gegenständen heftig bewegten Lebens die entsprechende Aufgabe nicht findet. In dem so wundervollen inneren Friese kommt es vor Allem doch auf die Composition als solche und mehr nur auf die geistreiche Andeutung ihrer Darstellungen als auf deren selbständig plastische Durchbildung an; das flache Relief, der Umstand, dass die scharf abfallenden Conture der Gestalten nicht vermieden sind, dass die Gestalten einander häufig, mit nicht immer genügender Berücksichtigung der Reliefhöhen, theilweise decken, lässt die Arbeit überhaupt mehr im Charakter einer sculptirten Zeichnung oder Malerei (nach dem einfachen Standpunkte der Kunst der Malerei während dieser Epoche) aufgefasst erscheinen; und ohne Zweifel war dieser ihr Charakter durch eine verhältnissmässig starke Farbenanwendung noch entschiedener hervorgehoben. Die Giebelstatuen scheinen uns, ob auch nur in Bruchstücken, das eigenthümliche Wesen des Meisters am Schlagendsten entgegenzuführen. Ob er selbst, in den Modellen oder in der Marmorausführung, die eigne Hand an sie mit angelegt, wissen wir freilich nicht; jedenfalls dürfen wir hier die Thätigkeit vorzüglichster Schüler, wie uns für die Giebelstatuen des olympischen Tempels die Namen von solchen überliefert sind, mit Ueberzeugung annehmen.

Am Erechtheion sind zunächst die weiblichen Statuen, welche die Decke des auf der Südseite vorspringenden Vorbaues tragen, von Bedeutung. Es sind Jungfrauen in panathenaïschem Festputz; ihre einfach ruhige Stellung ist ihrer architektonischen Bestimmung angemessen; in den Gestalten und in der Gewandung ist das schönste körperliche Leben bereits in weichem Flusse entwickelt. Noch entschiedener spricht sich die spätere Zeit, welcher das Erechtheion angehört, in den leider geringen Fragmenten der Friessculpturen desselben, deren Inhalt sich auf die Mythe und den Cultus des Tempels bezogen zu haben scheint, aus. In den verschiedenartigeren, bewegteren Stellungen dieser Figurenreste zeigt sich eine weicher durchgeführte Behandlung, die bereits auf die folgenden Entwickelungen der hellenischen Kunst hinüberdeutet.

Von dem Athenetempel zu Sunion sind einige sehr zerstörte Metopenreliefs, zum Theil mit der Darstellung von Kentaurenkämpfen, erhalten. Ueber ihre künstlerische Beschaffenheit fehlt es an näherer Angabe.

Unter den peloponnesischen Tempelsculpturen kommt zunächst der grosse innere Fries des Tempels von Bassä bei Phigalia (jetzt im britischen Museum zu London) in Betracht, der in einer durchlaufenden Darstellung in starkem Relief einerseits

einen Amazonenkampf, andrerseits einen Kentaurenkampf und zwischen beiden Apollon und Artemis enthält. Die Composition ist durch die grösste Mannigfaltigkeit der Situationen, die höchste Kühnheit und Lebendigkeit ausgezeichnet. Sie erinnert, ihrer künstlerischen Grundrichtung nach, entschieden an die Friesreliefs des Theseustempels und des der Nike Apteros zu Athen; auch wiederholen sich einzelne der in diesen beiden enthaltenen Scenen hier in mehr oder weniger freier Nachbildung, der Art, dass hier (ähnlich wie in der Architektur des Tempels) ein attischer Einfluss, und zwar jener älteren athenischen Bildhauerschule, mit Bestimmtheit ersichtlich wird. Doch steigert sich die lebenvolle Kühnheit hier zu einer eigenthümlich hastigen und scharfen Manier; es fehlt nicht an manchem Gewaltsamen und Uebertriebenen in der körperlichen Bewegung und im Wurfe der Gewänder; auch steht die technische Durchbildung gegen die feinere Grazie jener athenischen Arbeiten zurück. In diesen Elementen scheint sich das Wesen einer minder durchgebildeten Lokalschule, welcher die Ausführung obliegen und welche sich in übertriebener Nachbildung des mehr Aeusserlichen gefallen mochte, auszusprechen. Hinzuzufügen ist, dass trotz der höchst erregten Bewegung die Köpfe, mit Ausnahme der etwas karikirten der Kentauren, des momentanen Ausdruckes ganz entbehren, im Einzelnen selbst noch eine alterthümliche Starrheit bemerken lassen. Bei dem Zusammenhang mit jener älteren athenischen Bildhauerschule, welche auf die Richtung des Myron zurückzuführen ist, darf hierin wiederum vielleicht eine Nachwirkung der letzteren erkannt wer-[illegible] (Eine Lokalschule, wie die in Rede [illegible]nde, konnte am Wenigsten befähigt [illegible] die myronische Starrheit der Köpfe in ein mehr begeistigtes Leben umzuwandeln.)



Metopenrelief von Olympia.

Dann sind einige Metopenfragmente des Zeustempels von Olympia (jetzt im Louvre zu Paris) anzuführen. In diesen Metopen waren die Thaten des Herakles dargestellt; das Bruchstück des Heros, wie er den knossischen Stier bändigt. die Figur einer, einem der Kämpfe zuschauenden Göttin oder Nymphe, die des sterbenden nemeïschen Löwen sind die wichtigsten dieser Fragmente. Die Figur des Herakles hat, bei energischer Körperlichkeit, etwas übertrieben Gewaltsames in der Bewegung; die weibliche Gestalt ist in schönster Naivetät entworfen, in der Behandlung des Gewandes aber von einer

fast rohen Einfachheit; der Löwe noch in völlig archaïscher Strenge. Auch diese Elemente scheinen auf eine Lokalschule zu deuten, welche hier der Thätigkeit des Alkamenes bei Ausführung der Giebelstatuen in ihrer Eigenthümlichkeit gegenüberstand und, ähnlich wie die Architektur des Tempels, ohne Zweifel als eine dorische zu fassen ist.

In den Resten sicilisch-dorischer Tempelsculptur, welche dieser Epoche angehören, zeigt sich ein bemerkenswerthes Festhalten an der alterthümlichen Weise.

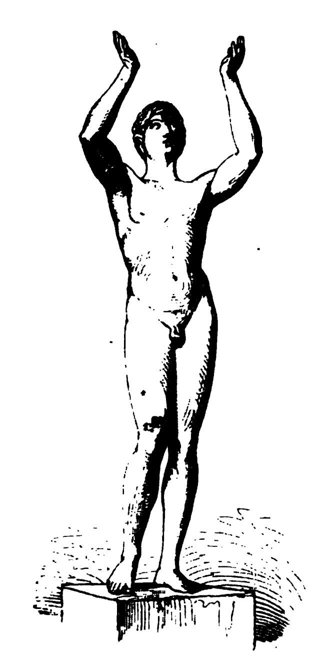
Von dem südlichen Tempel des östlichen Hügels zu Selinunt sind fünf fragmentirte Metopenreliefs mit verschiedenen mythischen Darstellungen (jetzt im Museum zu Palermo) erhalten. Sie haben die technische Eigenthümlichkeit, dass sie der Masse nach aus dem Tuffstein des Landes bestehen, während die nackten Theile der weiblichen Gestalten aus Marmor gearbeitet und eingefügt sind, ein Verfahren, welches an die Technik der sogenannten Akrolithen erinnert. Sie tragen das Gepräge hellenischer Blüthezeit, doch noch mit entschiedener Nachwirkung alterthümlichen Elementes, dessen hartnäckigere Dauer schon die sicilische Architektur erkennen lässt. Bei lebenvoller Durchbildung des Gedankens, energischer Charakteristik und feinem Gefühle für den körperlichen Organismus haben die Gestalten noch etwas kurze Verhältnisse, ist ihre Bewegung häufig noch schüchtern, ist die Gewandung der weiblichen Gestalten zumeist noch in streng schematischer Weise geordnet.

Die sehr geringen Reste von den äusseren Sculpturen des Zeustempels zu Agrigent zeigen entwickelt freie Formen, während die Kolossalstatuen der Giganten im Inneren des Tempels, wohl mit Rücksicht auf ihre Einfügung in das Gerüst der Architektur und dessen Gesetze, noch in streng archaïscher Weise behandelt sind.

Unter den Einzelbildwerken dieser Epoche ist zunächst das Fragment einer Statue der trauernden Penelope, im Vatikan zu Rom, zu nennen.[1] In der so reizvollen wie empfundenen Durchbildung eines noch alterthümlichen Motivs darf dies Werk als ein Beispiel der Richtung des Kalamis, welche den Beginn der höheren Entfaltung der attischen Kunst bezeichnet, aufgefasst werden. — In durchgebildetem Adel, hoch und streng, nicht ganz ohne Reminiscenzen an eine noch typische Behandlungsweise, aber voll ruhiger Klarheit erscheint die als Orest und Elektra benannte Gruppe des Museums von Neapel (neuerlich als Hipolyt und Phädra erklärt).[2] — Den parthenonischen Sculpturen in der stillen Würde des Gedankens, der harmonischen Ruhe, der

[1] Es ist das im Museo Chiaramonti befindliche Fragment, während die vollständigere Wiederholung derselben Composition im Mus. Pio-Clementino (ebenfalls im Vatikan) von untergeordnetem Werthe ist. — [2] Panofka, in Gerhard's Denkmälern, Forschungen und Berichten, Lief. XVII, p. 6.

naiven Behandlung nahe stehend, ist ein Relief desselben Museums, dessen Gestalten inschriftlich als Orpheus, Eurydike und Hermes benannt werden; während sie auf Wiederholungen desselben Reliefs, in der Villa Albani zu Rom und im Louvre zu Paris, als Amphion, Antiope und Zethus bezeichnet sind. — Zahlreiche Reliefs attischer Grabdenkmäler, einfacher Grabsteine oder grosser Steinvasen, zu Athen, in den Museen von Berlin, Paris u. s. w. zeigen dieselbe Richtung, dieselbe klare und naive Compositionsweise in einer zumeist mehr handwerklichen Ausführung. Die Darstellung ist in der Regel der Abschied des Gestorbenen von den Seinen.



Statue des Adorante.

Als ein Werk polykletischer Schule oder Richtung ist die Bronzestatue eines betenden jünglingshaften Knaben, des sog. Adorante, — eines olympischen Siegers in den Wettkämpfen der Knaben, welche die Zierde des Berliner Museums ausmacht, zu bezeichnen. In dieser Gestalt ist noch nichts von den geistigen und formalen Wandlungen, die mit den hellenischen Meistern der folgenden Periode eintraten, wahrzunehmen; sie ist noch durchaus erfüllt von der hohen Einfalt, dem keuschen Ernste, der naiven Natürlichkeit, welche das künstlerische Wesen dieser Epoche ausmacht. Zugleich aber giebt sich in ihr das innigste Lebensgefühl, das lauterste Gleichmaass der körperlichen Entwickelung kund, geht aus dem einfachen Motiv der Bewegung ein völlig wohllautender Rhythmus in Formen und Linien hervor, der Art, dass wir hier in der That ein Bild der reinen Vollendung irdischen Seins in edelster Anspruchlosigkeit vor uns sehen. —

Das Münzgepräge behält auch in dieser Epoche, zumal im eigentlichen Hellas, eine vorherrschend schlichte Behandlung. In Athen bleibt man mit Absicht bei dem alterthümlich strengen Symbol des Athenekopfes; an andern Orten werden die einfachen Typen in mehr gemessener Weise durchgebildet, wie bei der schönen Chimära der sikyonischen Münzen. Am Meisten entwickeln sich wiederum die sicilischen Münzen zur künstlerischen Form; die von Selinus und Agrigent, — die letzteren mit den schönen Bildern der Skylla auf der einen und zwei Adlern über einem Hasen auf der andern Seite, — gehören zu den vorzüglichsten Beispielen der Zeit.

Malerei.

Die Kunst der Malerei tritt mit dem Beginn dieser Epoche, und sofort in grossen und umfassenden Leistungen, hervor. Ihre Mittel sind noch beschränkt, noch nicht zur selbständig eigenthümlichen Wirkung ausgebildet, noch erst auf eine blosse Andeutung des Darzustellenden (in Abhängigkeit von den formalen Gesetzen der Sculptur) hingewiesen. Um so leichter aber ist es ihr, sich in reicher Fülle auszudehnen, vielseitige gedankenhafte Bezüge in der Verknüpfung mannigfacher Darstellungen zu entwickeln. Zugleich ersetzt ihr leuchtender Farbenschimmer wenigstens einen Theil des Reizes, dessen sie im Verhältniss zu der vollausgeprägten Sculptur (bei welcher die Farbe auch im hervorstechenden Falle immer nur von bedingter Wirkung sein konnte) entbehrt. So erfreut sich die Malerei, ob auch erst in ihren Anfängen, der lebhaftesten Theilnahme von Seiten der Zeitgenossen, wird den ausgezeichnetsten Künstlern dieses Faches schon die ehrenvollste Anerkennung gewidmet.

Polygnotos, von der Insel Thasos gebürtig und in Athen eingebürgert, ist der erste grosse Meister dieser Kunst. Der Beginn seiner namhaften Leistungen fällt noch in die Zeit Kimon's, mit welchem er persönlich befreundet war und durch dessen Veranlassung er etwa im J. 462 nach Athen gekommen zu sein scheint. Werke seiner Hand fanden sich in verschiedenen Hallen und Heiligthümern in und ausserhalb Athens. Von einer umfangreichen Arbeit, die er in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführt, ist eine ausführlichere Kunde auf uns gekommen.[1] Hier hatte er, in sehr figurenreichen Darstellungen, auf einer Wand das eroberte Troja und die Abfahrt der Griechen, auf der andern den Besuch des Odysseus in der Unterwelt gemalt. Diese Darstellungen zerfielen jede in eine grosse Anzahl neben- und untereinander geordneter Gruppen; den einzelnen Figuren waren zum nöthigen Verständniss die Namen beigeschrieben. Perspectivische Combination konnte hierin noch so wenig erstrebt sein, wie malerische Gesammtwirkung; auch genügte in der Modellirung des Einzelnen noch eine conventionelle Andeutung; so dass für die Anschauung des Aufbaues und der Behandlung derartiger Werke die neueren, namentlich italienischen Wandmalereien des 13ten und 14ten Jahrhunderts n. Chr. im Allgemeinen als maassgebend erscheinen. In der Zeichnung an sich ist dagegen die höchste künstlerische Bedeutung und eine feine Durchbildung vorauszusetzen. Polygnot wird ausdrücklich als Maler des Ethos, der hohen Stille des Gemüthes, bezeichnet; insbesondere wird die Anmuth seiner Frauengestalten, die Grazie der Gesichtsbildung, der leichte Faltenwurf reich-

[1] Pausanias, X, 25—31. Vrgl. Goethe, ges. Werke, 44, S. 95, u. A.

bewegter Gewandungen neben dem Farbenglanz der letzteren in seinen Gemälden gepriesen.

Zeitgenossen des Polygnot, die zum Theil in denselben Lokalitäten wie er gemalt hatten, waren Onatas von Aegina (der Bildhauer, der als der letzte Meister der altäginetischen Schule schon früher, S. 120, genannt ist), Mikon von Athen und Panänos, der Bruder des Phidias. Dionysios von Kolophon suchte den Polygnot nachzuahmen, ohne doch seine Grossartigkeit zu erreichen.

Weitere Fortschritte in der Malerei knüpfen sich an die Namen zweier andrer Maler von Athen. Der eine ist Agatharchos, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der als Dekorationsmaler, für die Bühne des athenischen Theaters und für den Luxus des Privatlebens, thätig war. Ausbildung der Perspective für die Zwecke der künstlerischen Wirkung scheint das Bedingniss und der Erfolg solcher Thätigkeit. — Der andre, der Zeit gegen den Schluss des Jahrhunderts angehörig, ist Apollodoros, der „Schattenmaler“, der zuerst die Wirkungen der Beleuchtung, — Licht, Schatten, Widerschein, sammt den hiedurch bedingten Stimmungen der Farben, beobachtet und in die Kunst eingeführt haben soll. Hiemit war der Malerei das Feld selbständiger Kraft bereitet. Gleichzeitig mit ihm begann ein ähnliches Streben in der ionischen Malerschule, deren Entwickelung der folgenden Periode angehört. —

Als Beispiele für die Malerei dieser Epoche können wiederum nur die handwerklichen Zeichnungen der hieher gehörigen Vasenmalereien aufgeführt werden. Diese unterscheiden sich von den älteren in Form und Gehalt durch eine grössere Milde und Heiterkeit. Die Darstellungen sind roth (die Thonfarbe des Gefässes) auf schwarzem (aufgemaltem) Grunde; die Gegenstände sind der Heroenmythe entnommen oder enthalten mannigfache Scenen des Lebens, namentlich der athletischen Vorübung. Die Zeichnung ist zumeist sehr sauber, der Styl, dem längeren Verweilen des Handwerkes an der überlieferten Form entsprechend, mehr oder weniger archaisch, zum Theil noch von entschiedener Strenge. Gegen den Schluss der Epoche löst sich jedoch die Gebundenheit dieses Styles und es tritt auch hier jener freie naive Adel ein, der überall das Wesen der hellenischen Kunst dieser Zeit bezeichnet.

Dritte Periode.

Allgemeines.

Mit dem Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. tritt eine neue Epoche der Entwickelung der hellenischen Kunst, — die ihrer zweiten grossen Blüthe, ein. Sie dauert bis gegen den Schluss des vierten Jahrhunderts. Es ist die Zeit des lebhaften Widerspiels der Kräfte im Inneren des hellenischen Lebens, welche auf den peloponnesischen Krieg gefolgt war, und des schliesslichen Zusammenfassens derselben durch die macedonische Macht unter Alexander d. Gr. Die gemessene Hoheit, welche das Siegel der Kunst in der vorigen Epoche gewesen war, konnte bei jenen Wandlungen des Lebens nicht bestehen; sie musste sich gemach auflösen; aber bei der Lockerung ihrer Bande gewannen mannigfach neue Keime Raum zur Entfaltung.

Der Unterschied der Kunst des vierten Jahrhunderts von der des fünften besteht zunächst darin: dass es fortan nicht sowohl auf das Gebilde an sich, auf die Entfaltung seines Organismus, die Aeusserung seiner Lebensfähigkeit und seiner Lebenskraft, den Rhythmus seiner Verhältnisse, als vielmehr auf die Gesetze seiner Erscheinung in diesen und den anderweit erforderlichen Beziehungen, — auf den Schein (im höchstberechtigten künstlerischen Sinne des Wortes) ankommt. Die Gestalt soll nicht bloss da sein, sie soll zugleich die Wirkung ihres Daseins zur Schau bringen. Aber die werkthätige Kunst dieser Epoche begnügt sich nicht mit dem äusserlichen Princip; in innigem Wechselverhältniss mit den Strömungen der Zeit und der tieferen geistigen Erregung derselben giebt sie der Gestalt von vornherein zugleich den Zweck der Wirkung, lässt sie demgemäss das persönlich Individuelle an die Stelle des Generellen, Gattungsmässigen treten, den Ausdruck der Empfindung, des Affektes, des Pathos oder doch der Befähigung hiezu sich vorzugsweise geltend machen. So entfaltet sich eine künstlerische Richtung, in welcher die volle Scheinbarkeit der Gestalt nicht bloss als ein Element feinerer Durchbildung, sondern als innerliches Grundbedingniss gegeben ist. So löst sich die Gestalt aus ihrem in sich geschlossenen Dasein, tritt sie in Beziehungen nach aussen, wird sie vermögend, die von aussen herantretenden Beziehungen auch in sich aufzunehmen und widerzuspiegeln.

Es ist ein malerisches Element, dessen Erwachen sich in alledem kund giebt. In der That hat die Kunst der Malerei für diese Epoche eine ausgezeichnete Bedeutung, indem sie, und zwar schon im Beginn derselben, ehe noch in den übrigen Künsten die neue Richtung durch vorzüglich namhafte Meister vertreten wird, zur vollen Entwickelung ihrer charakteristischen Eigen-

thümlichkeit gelangt. Das Maass des Verhältnisses zwischen der Malerei und den übrigen Künsten, — ob überhaupt und in welcher Weise etwa diese unter einer überwiegenden Einwirkung jener ihre weitere Ausbildung empfingen, ebenso wie die Malerei bisher durch sie genährt war, — kennen wir freilich nicht; es fehlt uns eben an aller Anschauung von Meisterwerken der hellenischen Malerei, und die Notizen der alten Schriftsteller über ihre Leistungen, einen wie reichlichen Betrieb sie auch erkennen lassen, sind allzu dürftig, um auch nur die mässigste Anschauung ersetzen zu können. Die Feststellung des Verhältnisses im Allgemeinen bedarf indess einer derartigen Rücksichtnahme nicht. Malerischer Sinn und malerische Empfindung machen sich überall durch ein Streben nach weicherer Belebung, nach tieferer Beseelung geltend; die Wechselwirkungen von Licht und Schatten, in dem Schmelz der Uebergänge, in den kräftigen Gegensätzen zwischen beiden, — die Grundbedingungen malerischer Behandlung, gewinnen eine wesentliche Bedeutung unter den künstlerischen Darstellungsmitteln. Diesen Bedingungen gemäss entfaltet sich die rhythmische Gliederung des plastischen Werkes zur vollkommenen Freiheit, unabhängig auch von jenem äusserlichen Hülfsmittel farbiger Zuthat (oder der Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Stoffen); und so verschwindet fortan die unmalerisch polychromatische Behandlung der Sculptur, auch der Architektur, welche in der vorigen Epoche noch eine so hervorragende Bedeutung gehabt hatte, bald entweder durchaus, oder sie erhält sich nur in einzelnen Reminiscenzen, nur in untergeordneten Beiwerken. [1]

Die Stellung der Sculptur und der Malerei des vierten Jahrhunderts ist hiemit, wenigstens ihren Grundzügen nach, angedeutet. Es ist hinzuzufügen, dass dasselbe malerische Element auch auf die Architektur seinen Einfluss äussert. Die Weite dieses Einflusses, namentlich etwa in Bezug auf die Totalität der baulichen Erscheinung, ist bei der geringeren Anzahl erhaltener architektonischer Reste wiederum nicht füglich nachzuweisen. In der Detailbehandlung macht sich eine reicher dekorative Formensprache geltend, welche der Architektur die eigenthümlichsten Reize hinzufügt und mit dem gesammten künstlerischen Wesen dieser Zeit im Einklange steht.

In Betreff der lokalen Verhältnisse ist zu bemerken, dass die attische und die peloponnesische Kunstschule aufs Neue in lebhafter Thätigkeit erscheinen; die vorzüglicheren monumentalen Unternehmungen in Hellas gehören, nachdem der athenische Staat seine Herrscherstellung eingebüsst hatte, dem Peloponnes an.

[1] Dass die vielbesprochene „Circumlitio“ an den Marmorwerken des Praxiteles Bemalung, und zwar naturgemäss durchgeführte malerische Bemalung, gewesen sei, ist durchaus unerwiesen. Vergl. meine Kleinen Schriften u. s. w. I, S. 313, 344, f.

Der Westen, Sicilien und Grossgriechenland, tritt von aller umfassenderen Theilnahme an den künstlerischen Entwickelungen zurück. Statt seiner gewinnt jetzt das griechische und gräcisirte Kleinasien in dieser Beziehung eine hervorragende Bedeutung. Neben der ionischen Malerschule entfaltet sich dort die ionische Architektur in einer Anzahl grossartiger Beispiele; auch die griechisch-asiatische Sculptur bekundet sich durch eine Fülle eigenthümlich beachtenswerther Werke.

Architektur.

Die Verhältnisse der architektonischen Entwickelung dieser Epoche sind nicht zur völligen Genüge festzustellen.

In Hellas selbst scheint man vorzugsweise an der überlieferten dorischen Form festgehalten, aber den Sinn für ihren Charakter und ihre Bedeutung nur noch in seltnen Fällen bewahrt zu haben. Man wandte sich leichteren, schlankeren Verhältnissen zu, man nahm den eigentlich bezeichnenden Theilen ihr Gewicht, man bildete die vorzüglichst charakteristischen Glieder, wie z. B. den Echinus des Kapitäls, in einer charakterlos flachen Form. Die Reste entsprechender Monumente bezeugen es, dass es sich hier um eine Tradition handelte, welche die Zeit nur noch aus überkommener Gewöhnung mit sich führte. Die ionische Form wurde, wie bisher, wenigstens in einzelnen Fällen angewandt; für sie fehlt es (in Hellas) besonders an hinreichenden Beispielen. Ausserdem erscheint die dekorativ prächtige korinthische Form, welche den anmuthvollen Blätterkelch an die Stelle des ionischen Volutenkapitäls setzt und früher, in kaum ganz sicheren Beispielen, nur für vereinzelte Säulen angewandt war, nunmehr in wirksamer systematischer Verwendung.

An den bedeutenden Monumenten, mit denen sich die kleinasiatische Küste schmückt, entfaltet sich der ionische Baustyl in reicher Blüthe und consequenter Durchbildung, aber dabei nach einem gewissen schulmässigen Uebereinkommen, welches gegen die geistreiche Freiheit der attisch-ionischen Reste des fünften Jahrhunderts doch schon ein wenig im Schatten steht. Die Säulen haben theils die reizvoll ausgebildete, eigentlich sogenannte ionische, theils die attische Basis. Die Volutenkapitäle sind einrinnig, zum Theil schon, in minder lebendiger Weise, mit geradlinigem ungesenktem Kanale zwischen den Voluten. Die Gebälke haben überall den hellenischen Fries angenommen, zugleich aber die traditionelle (ursprünglich der frieslosen Architektur angehörige) Form der Zahnschnitte als eine dekorative Zuthat beibehalten, indem sie dieser durch Hinzufügung von Eierstabgesimsen in der Regel eine wirksamere Fülle geben. Neben solcher

Fassung des ionischen Säulenbaues bekundet die griechisch-asiatische Architektur im Uebrigen Neigung und Fähigkeit zu einer freier dekorativen Behandlungsweise, die, in der Richtung des ionischen Gefühles, das Höchste von anmuthvoller Wirkung erreicht.

Es ist hinzuzufügen, dass die überwiegende Bauthätigkeit dieser Epoche, zumal was die erhaltenen Reste derselben betrifft, der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehört.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts scheint der Tempel der Athena Alea zu Tegea, der grösste und prachtvollste des Peloponnes, erbaut worden zu sein. Baumeister desselben war der Bildhauer Skopas. Der Tempel hatte im Aeusseren ein ionisches Peristyl, im Innern dorische Säulen und Gallerieen mit korinthischen Säulen über diesen. Die systematische Anwendung der korinthischen Säulenform findet sich hier, soviel uns bekannt, zum ersten Male; das ganze Gebäude dürfte für die Umwandlungen des architektonischen Styles von vorzüglichster Bedeutung gewesen sein. Vielleicht ergeben sich künftig, bei gründlicher Durchforschung der Lokalität, wo einstweilen minder wichtige Reste zu Tage liegen, nähere Aufschlüsse.

Umfassende Bauausführungen fanden sodann, im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei der Wiedererrichtung des Staates und der Stadt Messene statt. Die dort befindlichen Reste (dorischer Art) gehören im Wesentlichen jedoch einer jüngeren Epoche an.

Aus der späteren Zeit des Jahrhunderts rühren die Ueberbleibsel des Zeus-Tempels zu Nemea in Argolis her. Es war ein dorischer Bau. Die Reste lassen ein bestimmtes Studium der baulichen Eigenthümlichkeiten des Parthenon zu Athen erkennen, bekunden gleichzeitig aber, in einer erkünstelten Steigerung der letzteren, welche den gewichtigen Ernst des Dorismus aufhebt, Missverständniss und Verflachung der überlieferten Form. — Eine ähnliche Verflachung des Dorismus sprach sich an den (jetzt verschwundenen) Resten einer Halle auf der Insel Delos aus, welche von Philipp von Macedonien, dem Vater Alexanders d. Gr., gebaut war.

Athen besitzt ein Paar kleine Bauten von zierlich dekorativer Art aus der Spätzeit des Jahrhunderts, choragische Monumente, zur Aufstellung des in musischen Siegen errungenen Preises, des heiligen Dreifusses, bestimmt. Das eine ist das Monument des Lysikrates, ein über hohem Untersatz sich erhebender Rundbau, mit korinthischen Halbsäulen und geschmücktem Gebälke versehen und oberwärts einen reichen Aufsatz in Blumenform, welcher ohne Zweifel den Stamm des Dreifusses bildete, tragend. Die weichen Gliederformen, der noch strenge Adel in der Bildung des Blätterkelches der Kapitäle und in dem Blattwerk jenes Aufsatzes geben charakteristische Beispiele für den archi-



Monument des Lysikrates. (Oberer Theil.)

tektonischen Geschmack der Zeit und für die attische Richtung desselben. — Das andre ist das Monument des Thrasyllos, eine Grotte, in welcher der Dreifuss sich befand, mit leichter dorisirender Pfeiler-Umrahmung, — später, als Thrasykles, der Sohn des Thrasyllos, die Anlage auch für sich zum choragischen Monumente weihte, mit einem lastenden attikenartigen Oberbau und (wahrscheinlich erst damals) mit einem Mittelpfeiler versehen.

In derselben Spätzeit wurden an dem Heiligthum der Demeter zu Eleusis, den Resten zufolge, bedeutende Bauanlagen ausgeführt. Der Tempel selbst empfing eine ansehnliche dorische Vorhalle, in deren Formen das Muster der perikleïschen Zeit thunlichst nachgeahmt ward. Der innere Hof des Tempels wurde mit einem glänzend geschmückten Propyläenbau von sehr eigenthümlicher Anlage, mit Pfeilern und Säulen, versehen; die Pfeilerkapitäle in reicher, doch wiederum strenggehaltener Akanthusbildung, die Gliederungen von weicher Formation. Zu den Seiten der Propyläen, an der Mauer, befand sich eine ohne Zweifel gleichzeitige einfache ionische Säulenstellung. — Die Propyläen des äusseren Hofes sind abermals später (vergl. unten). Vor diesem stand ein kleiner Tempel der Artemis Propyläa, mit dorischer Vor- und Hinterhalle, dessen edle Verhältnisse und zumeist noch sehr reine Formen auf eine Erbauungszeit in den früheren Decennien des vierten Jahrhunderts zu deuten scheinen. —

Die Bedeutung der ionischen Tempel Klein-Asiens für die Geschichte der griechischen Architektur erhellt zunächst aus

dem Umstande, dass von der Mehrzahl derselben die Baumeister genannt werden und dass diese, wie uns berichtet wird, fast überall besondre Schriften über die Bauten verfasst hatten; ein Verhältniss, welches dem der höheren Durchbildung der dorischen Architektur im fünften Jahrhundert entspricht, wo es ebenfalls an den Meisternamen nicht fehlt und wo z. B. Iktinos über den von ihm geführten Bau des Parthenon geschrieben hatte.

Die wichtigsten der geschichtlich genannten und in ihren Trümmern erhaltenen Gebäude, sämmtlich Peripteraltempel und im Wesentlichen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehörig, sind die folgenden. — Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene, von Pytheos gebaut und von Alexander d. Gr. geweiht, ein Gebäude von vorzüglich klarer Durchbildung, die Säulen mit edeln Kapitälen und schönen ionischen Basen. (Die Propyläen des Tempels sind später, vergl. unten.) — Der Tempel der Artemis Leukophryne zu Magnesia am Mäander, von Hermogenes gebaut, dem vorigen Tempel in der Behandlung ähnlich (doch die Säulen mit attischen Basen), nach den Berichten der Alten der schönste unter den asiatischen Tempeln. — Der Tempel des Dionysos zu Teos, ebenfalls von Hermogenes gebaut. — Der Tempel des Apollon zu Didymö bei Milet, schon im Anfange des Jahrhunderts von Paeonios und Daphnis begonnen, aber langsam gefördert und nicht beendet; ein



Säulen des Apollotempels von Didymö.

kolossales Gebäude mit doppelter Säulenumgebung, in dieser Säulenarchitektur schon sehr leicht, in den Einzelheiten selbst der genügenden Kraft entbehrend. Von höchster Schönheit aber der Innenbau der grossen Cella, mit Wandpfeilern, deren Bekrö-

nung die glücklichste und eigenthümlichste Ausgestaltung des ionischen Formenprincips für die Pfeilerform bekundet; auch an entsprechender Stelle mit korinthischen Halbsäulen, deren Kapitäl die nicht minder glückliche Durchbildung dieser Form im reinsten hellenischen Sinne enthält.

Ein hochgefeierter Bau, von dem uns eine leider nicht sehr klare Kunde erhalten ist, war das Mausoleion, das Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos, um die Mitte des vierten Jahrhunderts begonnen. Es war ein von einer Säulenstellung umgebenes Gebäude, über welchem sich — Orientalisches mit Hellenischem verschmelzend — ein pyramidaler, mit einer Quadriga gekrönter Oberbau erhob. Als Architekten werden Satyros und Pytheos genannt. Bei dem heutigen Budrun sind geringe, noch nicht genügend durchforschte Reste des Gebäudes erhalten.

Sculptur.

Unter den Bildhauern dieser Epoche ist zunächst Damophon von Messene zu nennen, der im zweiten Viertel des Jahrhunderts, bei jener Wiedererrichtung des messenischen Staates, die Heiligthümer von Messene und Megalopolis mit Götterbildern versah. Die Arbeiten bestanden theils aus Marmor, theils waren es Akrolithe, das Nackte aus Marmor, die Gewandung aus wahrscheinlich vergoldetem Holze. Die künstlerische Thätigkeit des Meisters erscheint wie eine späte Nachfolge der durch Phidias begründeten Richtung; zu glänzenderen chryselephantinen Werken, über die nichts berichtet wird, mochten die Mittel schon nicht mehr zureichend sein. Doch war Damophon auch in dieser Technik erfahren, indem er den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, dauerhaft herstellte. Ueber den eigenthümlichen Werth seiner Arbeiten wird nichts gesagt.

Wesentlich anders erscheint die neue Bildhauerschule von Athen. Auch sie hatte es vorzugsweise mit der Darstellung von Götterwesen zu thun, aber nicht mehr mit denen, welche als Urbilder des Seins in der heiligen Stille des Tempels thronten: mit denen vielmehr, in welchen der Drang mittheilenden Lebens, Neigung, Gewährung, Begeisterungsfülle zur Erscheinung kommen sollte, mit den Gestalten des jugendlichen Triebes, der geschlechtlichen Wonne. Und wie diese Wesen aus dem Geheimniss des priesterlichen Heiligthums in das Leben hinaustraten, wie Chöre dämonischer Gestalten, untergeordnete Repräsentanten ihrer Machtfülle, ihnen das Geleit gaben, so boten auch die letzteren nunmehr dem Künstler Stoff zu vielfach abgestufter Darstellung. Dämmernde Stimmung, Heiterkeit und Freude, glühender Rausch

oder, wo feindliches Hemmniss entgegen getreten war, Leidenschaft und Leiden gaben sich in den Gestalten kund, deren reizvoll entwickelte Körperlichkeit, unbehindert in sich und weich geschmeidig wie der Hauch des Gemüthes, solcher Aufgabe völlig entgegen kam. Das Material der künstlerischen Arbeit war jetzt fast ausschliesslich Marmor, der, wie kein andrer Stoff, die zarteste Durchbildung, die innigste Beseelung, die feinste Berechnung jener malerischen Durchbildung verstattet.

Der erste grosse Meister der Schule ist Skopas, von der Insel Paros, in der ersten Hälfte und um die Mitte des vierten Jahrhunderts blühend. Werke von ihm waren weit verbreitet; es waren zumeist Götterbilder, aber solche, deren Erscheinung oder Auffassung der eben bezeichneten Richtung vorzugsweise angehört: der nachmals sogenannte palatinische Apollon, langgewandet und mit der Cither, als begeisterter Führer des Musenreigens; andre Personen des apollinischen Mythus; Aphrodite und Gestalten ihres Kreises, — eine dieser Aphroditestatuen ausdrücklich als nackt bezeichnet, das erste Beispiel der Art; Dionysos und Figuren seines Gefolges, darunter eine Mänade, welche im wildesten Momente bacchischen Taumels dargestellt war; eine Gruppe von Meergöttern, auf Delphinen und Hippokampen sitzend, welche, wie es scheint, die von Hephästos für Achill gefertigten Waffen trugen, u. s. w. Auf den Apollo Musagetes scheint eine im vatikanischen Museum zu Rom befindliche Nachbildung zurückzudeuten; die Mänade hat man in mehreren Nachbildungen, eine sehr vorzügliche zu Paris im Louvre, erkannt. Eine nähere Charakteristik des Meisters ist aus den Berichten über seine Thätigkeit oder urkundlich sicheren Werken seiner Hand nicht zu entnehmen; nach seinen Aufgaben und dem Allgemeinen der Darstellung darf angenommen werden, dass bei ihm die Richtung der Zeit in einer mächtigeren, bewegteren, mehr ekstatischen Weise hervorgetreten sei. Doch waren, in Betreff einer am Tempel des sosianischen Apollo zu Rom befindlichen Gruppe der sterbenden Kinder der Niobe, die römischen Kunstkenner zweifelhaft, ob sie von Skopas oder von Praxiteles herrührte.

Ausserdem wird angeführt, dass Skopas gleichzeitig mit andern, zumeist wohl jüngeren Künstlern an dem Mausoleion von Halikarnassos gearbeitet habe, wie es scheint: zur Ausführung des Bilderfrieses der äusseren Säulenumgebung. Dies waren Timotheos, Bryaxis und Leochares. Auch von ihnen werden noch anderweitig Werke genannt; von Leochares namentlich die Gruppe eines vom Adler emporgetragenen Ganymed, deren zartgefühlte Behandlung gepriesen wird und deren Nachbildung im vatikanischen Museum erhalten zu sein scheint, — sowie die Bilder mehrerer Personen aus der Familie Alexanders d. Gr. zu Olympia, aus Elfenbein und Gold gearbeitet, vielleicht

um ihrer Erscheinung durch diese Wiederaufnahme altgeheiligter Technik das Gepräge einer götterähnlichen Würde zu geben.

Der zweite vorzüglichst bedeutende Meister der neuattischen Schule war Praxiteles von Athen. Auch er wird gelegentlich (statt des Timotheos) unter den bei dem Mausoleion arbeitenden Bildhauern genannt. Die Gegenstände seiner künstlerischen Darstellung waren denen des Skopas im Allgemeinen entsprechend und, wie es scheint, noch mannigfaltiger; sein eigenstes Wesen aber scheint sich nicht sowohl in Momenten erregter Bewegung als in denen einer süss träumerischen Ruhe ausgesprochen zu haben. Er vor Allen ist als der Meister der Grazie zu bezeichnen; seine vielfach wiederholte und stets bis zur bewunderten Vollendung durchgeführte Aufgabe war es: ein hold aufblühendes Leben darzustellen, das in sich wie ein ahnungsvolles Geheimniss alle Zukunft lebenspendender Triebe birgt. Seine Kunst war sinnlich, wie alle Kunst, welche der sinnlichen Erscheinung Genüge thun will; verlockend wie die Natur, und rein wie die Natur, deren absichtsloses Walten auch nur dem, welcher das eigne Ich aufgiebt, verlockend wird. Vorzüglich berühmt, das gefeiertste Kunstwerk der alten Welt, war seine Statue der nackten Aphrodite zu Knidos, die im rings offenen Tempel hoch erhaben dastand, leise lächelnd und wie mit dem Ausdrucke feuchten Glanzes im Auge, die Scham mit der einen Hand deckend, mit der andern ein auf einer Vase liegendes Gewand fassend. Mehrere Nachbildungen, namentlich im vatikanischen Museum, lassen die stille, in sich beseligte Grösse dieses lieblichsten Wunders, von dem die Verse und Schilderungen des Alterthums sprechen, nachempfinden. Ausser ihr werden noch verschiedene andre Aphroditestatuen genannt, darunter eine bekleidete zu Kos. Ebenso eine Anzahl von Statuen des Eros, im reizvollen Uebergange aus dem Knabenalter in das des Jünglinges, besonders gepriesen die zu Parion und zu Thespiä. Ein Nachbild des letzteren findet man in dem schönen Torso des Vatikans, mit schmachtendem, fast tiefsinnigem Gesichtsausdrucke; ebenso in einer Statue des Museums von Neapel. Auch die Gestalten des bacchischen Kreises behandelte Praxiteles in ähnlich zarter Anmuth; fast in allen Museen, nicht selten mehrfach, findet sich die Statue eines an einen Baumstamm gelehnten und in heitrer Schalkheit vor sich hinblickenden Satyrs, der ohne Zweifel einem seiner berühmtesten Originale nachgebildet ist. Für den Apollon wählte er dasselbe zartere frühe Jugendalter, in der Darstellung des Eidechsentödters (des Apollon Sauroktonos), von der sich wiederum vielfach Nachbildungen erhalten haben. So deuten auch andre jugendliche Apollogestalten, z. B. der schöne Apollino der Florentiner Gallerie, auf die durch ihn ausgeprägte Bildung des Gottes zurück. — Es ist übrigens zu bemerken, dass neben Marmorarbeiten seiner Hand mehrfach auch Werke von Erz angeführt werden.

Sohn des Praxiteles und „Erbe seiner Kunst“ war Kephisodotos. Eine Notiz über ihn scheint eine gröber sinnliche Kunstrichtung zu bezeichnen. Bei andern Meistern der attischen Schule tritt, was die schriftlichen Nachrichten betrifft, keine weitere charakteristische Eigenthümlichkeit hervor. Silanion soll eine sterbende Iokaste von Erz gearbeitet und ihrem Gesichte durch Beimischung von Silber die Blässe des Todes gegeben haben, ein Verfahren, das (falls die Erzählung überhaupt richtig ist) in der Absicht allerdings die allgemeine Zeitrichtung, in der Ausführung aber eine schon sehr missverstandene Erneuung polychromatischer Sculptur erkennen lässt. —

Als namhafter Meister der peloponnesischen Schule ist zunächst, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, Euphranor zu nennen, ein vielseitiger und gelehrter Künstler, der zugleich als Maler thätig war und der besonders dahin arbeitete, die polykletischen Proportionen des menschlichen Körpers durch leichtere zu ersetzen.

Der gerühmteste, thätigste und einflussreichste Meister der peloponnesischen Schule war Lysippos aus Sikyon, dessen Blüthe in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, namentlich in die Regierungszeit Alexanders d. Gr., fällt. Er war wiederum, wie die älteren Meister seiner Heimat, ausschliesslich Erzarbeiter und bewährte sich, wie diese, u. A. in den Statuen olympischer Sieger. Auch ihm war es eine Hauptaufgabe, das rhythmische Ebenmaass jugendlich reiner Körperbildungen darzustellen; aber er nahm, mit entschiednerem Erfolge als Euphranor, die Verhältnisse leichter und schlanker, Haltung und Bewegung elastischer. Es kam ihm, der allgemeinen Zeitrichtung gemäss, vorzugsweise auf die Wirkung an; er sagte, dass seine Vorgänger (z. B. Polyklet) die Menschen gebildet hätten, wie sie seien, er, „wie sie zu sein schienen“. Zu seinen gepriesensten Arbeiten dieser Gattung gehört ein Apoxyomenos, ein Athlet, der sich mit dem Schabeisen reinigt; eine unlängst aufgefundene Statue, im vatikanischen Museum, gilt als eine Nachbildung dieses Werkes und gewährt eine vorzüglich charakteristische Anschauung der durch ihn eröffneten Richtung. Seine Aufgaben gingen aber erheblich über den engen Kreis athletischer Bildungen hinaus. Es wird eine Anzahl von Zeusstatuen und von Heraklesstatuen, welche er gefertigt, angeführt; in den letzteren scheint er den Idealtypus des Herakles, der den Ausdruck grösster Muskelkraft mit einer Gelenkbildung von leichtester Beweglichkeit verbindet, festgestellt zu haben. Einige dieser Statuen waren in höchst kolossalem Maassstabe ausgeführt. Dann war Lysippos in Bildnissgestalten, von mehr oder weniger heroischer Art und Auffassung, ausgezeichnet; namentlich seine Bildnisse Alexanders d. Gr., der nur von ihm dargestellt sein wollte, waren hochgefeiert. Auch lieferte er, in eben dieser Richtung, sehr umfassende Statuengruppen; so die beim

ersten Angriffe in der Schlacht am Granikos gefallene Reiterschaar, welche aus 25, oder, mit Einschluss von neun Kriegern zu Fusse, aus 34 Bildnissstatuen bestanden haben soll; so die nach Delphi geweihte Gruppe einer Löwenjagd, in welcher Alexander lebhafter Gefahr ausgesetzt gewesen war.

An Lysippos schloss sich eine namhafte Zahl von Schülern und Nachfolgern an. Von seinem Bruder Lysistratos wird berichtet, dass er auf möglichst unmittelbare Naturtreue hingestrebt und zu diesem Behufe das Antlitz der darzustellenden Person selbst abgeformt und (in einer Wachsmasse) gegossen habe. Als Sohn und Schüler des Lysippos werden Daïppos, Boedas und Euthykrates genannt. Die wesentliche Thätigkeit seiner Schüler, zumal der ausgezeichneteren unter diesen, gehört der folgenden Epoche an.

Unter den erhaltenen Sculpturwerken des vierten Jahrhunderts ist zunächst eine Anzahl zusammengehöriger Friesstücke von stark erhabenem Relief, welche aus Budrun, dem ehemaligen Halikarnassos, stammen, von ausgezeichneter Bedeutung.[1] Der grössere Theil derselben befindet sich, in leider sehr beschädigtem Zustande, im britischen Museum zu London, einige andre, ungleich besser erhalten, im Besitze des Marchese di Negro zu Genua. Vermuthlich rühren dieselben von dem Prachtbau des Mausoleions her; Schule und Richtung des Skopas scheint sich



Relief von Budrun.

[1] Monum. ined. pubbl. dall' instituto di corrisp. archeol. V, t. 1—3, 18—21.

in ihnen mit voller Entschiedenheit auszusprechen. Den Inhalt der Reliefs bilden Darstellungen des Amazonenkampfes, in derselben Lebendigkeit, in demselben Reichthum der Motive, wodurch die Amazonenkämpfe und andre Kampfdarstellungen der vorigen Epoche ausgezeichnet sind, aber — soweit sich aus den besser erhaltenen Stücken ein Urtheil fassen lässt — in der Entwickelung der Gruppen noch dramatischer durchgebildet, zu noch feinerem Rhythmus, zu einer noch mehr ausgerundeten Wirkung entfaltet und besonders durch die Andeutung einer innerlich empfundenen Leidenschaft, eines tiefen Pathos bemerkenswerth. — Derselben Schule gehören die Reliefs an, welche sich vom Friese des Tempels der Artemis Leukophryne zu Magnesia erhalten haben [1] und gleichfalls einen Amazonenkampf darstellen. Hohe Gediegenheit der Composition und treffliches Verständniss des Nackten geben auch diesen Arbeiten, bei übrigens, wie es scheint, nicht gleichartiger Ausführung, einen eigenthümlichen Werth. — Gleiche künstlerische Richtung, in noch mächtigerer Auffassung, bekundet ein grosses Relief mit der Darstellung einer Kampfscene, in der Villa Albani zu Rom.

Auch in einzelnen Statuen und Statuengruppen oder den Resten von solchen scheint sich die durch Skopas vertretene Richtung mit Bestimmtheit auszusprechen. So in dem merkwürdigen Torso einer verwundeten Amazone, im Hofe des Pallastes Borghese zu Rom, der sich in Gegenstand und Auffassung den eben erwähnten Darstellungen unmittelbar anreiht. — So in der halbbekleideten Statue der Aphrodite von Melos, im Louvre zu Paris, in welcher sich ernste Grösse und reizvoll weiche Fülle zur gehaltensten Wirkung vereinigen. — So in jener berühmten Statuengruppe der Niobiden, welche wir vornehmlich aus dem im Florentiner Museum befindlichen Exemplar kennen und bei welcher wir, falls wir das Wesen des Skopas und des Praxiteles richtig gefasst, füglich nur auf ein Werk des ersteren schliessen können. Die Gruppe scheint das Giebelfeld eines Tempels ausgefüllt zu haben; sie stellt eine Familie dar, welche den rächenden Pfeilen der Gottheit erliegt, in der Mitte, hoch erhaben, die trauerreiche Gestalt der Mutter; das Ganze von dem erschütterndsten Pathos, dem Ausdrucke des tiefsten Seelenschmerzes erfüllt, aber wiederum mit der vollen Wahrung grossartigster Würde. Die Florentiner Statuen sind übrigens keine Originale; abgesehen von Ungehörigem, was ihnen eingemischt ist, steht die Befangenheit in den Bewegungen und in der Behandlung des Nackten, die kleinliche Durchbildung der Gewänder mit der machtvollen Grösse der Composition in zu auffälligem Widerspruch. Ohnehin haben anderweitig einzeln vorkommende Statuen, namentlich die einer weiblichen Niobide im Vatikan (Braccio

[1] Texier, Asie Mineure, III, pl. 96.

nuovo), ein Gepräge freieren und kühneren Adels, welches dem Wesen der Originalität ungleich näher steht. — Ob die leider nicht vollständig erhaltene, mit dem Namen des Ilioneus benannte Knabenfigur der Glyptothek zu München diesem Kreise der Niobiden einzureihen, ist zweifelhaft. Doch scheint der leidenschaftliche Moment der Darstellung, bei einem jugendlichen Körper von ebenso reizvoller wie keuscher Schönheit, auch hier vorzugsweise der Richtung des Skopas zu entsprechen.

Zu Athen, gegenwärtig im Tempel der Nike Apteros, werden die Bruchstücke eines Marmorfrieses aufbewahrt, die eine Brüstung am Rande des Abhanges, über welchem der Tempel steht, bildeten. Sie enthielten die Darstellung geflügelter Nike-Gestalten in mannigfach verschiedener Action, in einer leichten und meisterlich freien Behandlung. Das zumeist erhaltene Stück stellt zwei Nike-Gestalten dar, welche einen Opferstier in kühner und lebenvoller Bewegung führen. Auf einem andern Stück sieht man eine (leider des Kopfes beraubte) Nike, welche sich die Sandale des einen Fusses zu lösen scheint. Dies mässige Bruchstück, gleich den übrigen nur für einen dekorativen Zweck bestimmt und dem entsprechend behandelt, erscheint gleichwohl von dem Hauche jener Grazie erfüllt, welche das künstlerische Wesen des Praxiteles ausmacht. Es ist ein überaus anmuthvoller weiblicher Körper, im schönsten Rhythmus einer leichten momentanen Bewegung, umhüllt von einem durchschimmernden Gewande, das im lebhaftesten Linienspiel die lieblichst reinen Formen erscheinen und sie im flüssigen Schmelze wieder verschwinden macht, — ein Werk, das bei einer plastischen Behandlung von völliger Sicherheit und Gesetzlichkeit zugleich jene malerische Wirkung erreicht, wie vielleicht kein andrer unter den Resten des Alterthums. — Als ein zweites höchst gediegenes Zeugniss der Richtung des Praxiteles ist sodann eine, leider ebenfalls nicht vollständig erhaltene Statue des Eros, im zarteren Jünglingsalter, unter den Elgin'schen Sculpturen des britischen Museums, zu nennen.


Relief von der Brüstung des Tempels der Nike Apteros.

Der kleine Fries an dem choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen ist mit einer Reliefdarstellung versehen: die Rache des Dionysos an den tyrrhenischen Seeräubern, welche in Delphine verwandelt werden, — eine Arbeit, welche durch die

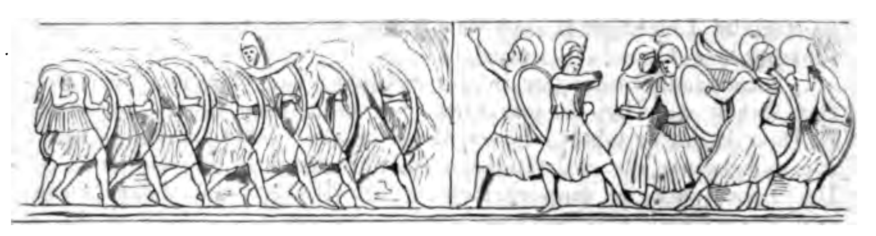
geistreiche Leichtigkeit und das sichre Verständniss in der Ausführung des Einzelnen anspricht.

Zum Gedächtniss der in der Schlacht von Chäronea (338) Gefallenen war bei diesem Orte ein kolossaler Löwe von etwa 12 Fuss Höhe errichtet, dessen Bruchstücke noch vorhanden und, wie es scheint, zur vollständigen Wiederaufrichtung geeignet sind. Der Löwe sass in emporgerichteter Stellung, das Haupt stolz und unverwandt erhoben. —

Eine lebhafte bildnerische Thätigkeit und eine in mehrfacher Beziehung eigenthümliche Richtung entwickelt sich endlich in den Monumenten von Lycien, in Klein-Asien. Einzelnen geringeren Resten zufolge scheint es, dass hier, nach jenen merkwürdigen archaischen Sculpturen des Harpyienmonumentes von Xanthos (S. 125), auch im weiteren Verlauf des fünften Jahrhunderts eine fortgesetzte Kunstübung nicht gefehlt hatte; ein freierer Styl mit archaischen Reminiscenzen, dem sich im Uebrigen einiges Bezeichnende von persischer Darstellungsweise beimischt, deutet darauf hin. Dergleichen kommt namentlich an Fragmenten von Xanthos, sowie an dem alterthümlich ionischen Felsportikus von Myra vor.[1] Umfassenderes und Bedeutenderes wurde im vierten Jahrhundert ausgeführt.

Hieher gehören insbesondre die, jetzt im britischen Museum zu London befindlichen ansehnlichen Reste eines Monumentes der Akropolis von Xanthos,[2] welches man als Denkmal des Harpagos bezeichnet und welches sich auf kriegerische Ereignisse der früheren Zeit des vierten Jahrhunderts bezogen zu haben scheint. Es soll ein kleiner tempelartiger Bau mit ionischen Säulen über einem hohen, von doppelten Bilderfriesen umgebenen Unterbau gewesen sein. Zwischen den Säulen sollen Statuen, namentlich weibliche, gestanden haben, deren Ueberreste die kühnste Bewegung edler Körper, die leichteste Genialität eines flatternd spielenden Faltenwurfes, bei allerdings nicht gleichmässig vollendeter Ausführung erkennen lassen. In den Friesen sind zwei Cyklen mit Schlachtdarstellungen enthalten. Die Darstellungen des einen sind grösser, in, wie es scheint, idealer Behandlung, und der Auffassung nach jenen Friessculpturen von Halikarnassos verwandt. Die Darstellungen des kleineren Frieses führen die Begebenheiten der Belagerung und Besiegung einer Stadt vor. Auffassung und Behandlung sind hier sehr eigenthümlich; die Ereignisse werden streng historisch, mit bestimmter Angabe der nationellen Eigenthümlichkeiten, namentlich des Kostüms, vorgetragen; Städte-Ansichten, mit dem Einblick in

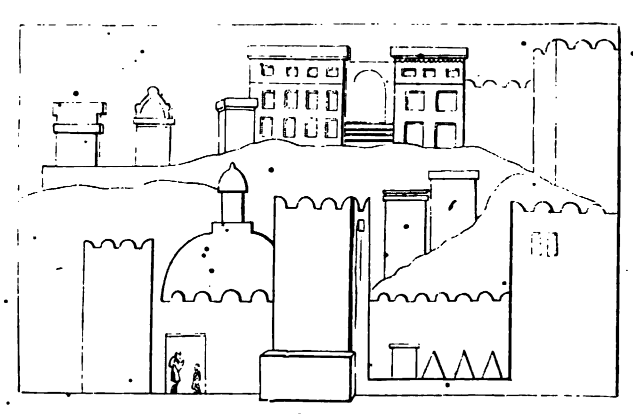
[1] Fellows, account of discoveries etc. pl. 18—21. — [2] E. Förster, Kunstblatt, 1845, Nr. 77. E. Gerhard u. E. Braun, archäolog. Zeitung, 1844, Nr. 22. Welcker in K. O. Müllers Handbuch der Archäologie, dritte Aufl., S. 127. E. Falkner, Museum of class. antiquities, 1851, p. 256. Waagen, Treasures of art in Great Britain, I, p. 65.



Von den Reliefs des sog. Harpagos-Denkmales.

das Innere und mit Angabe der Besatzung, fehlen nicht. Eine derartig historische Kunst entspricht der hellenischen Weise sehr wenig; sie erinnert, der Grundrichtung nach, auch in einzelnen der angewandten Motive, an die alte assyrische Darstellungsweise. Die Ausführung ist in dem Figürlichen voll kräftigen Lebens, gleichwohl bei dem Bedürfniss, die Massenwirkung des historischen Ereignisses zur Anschauung zu bringen, von einer gewissen Monotonie, auch nicht ganz frei von einem in Etwas befangenen Wesen, welches die alterthümliche Grundlage dieser Kunst verräth. Es mischt sich hier wiederum orientalisches und hellenisches Element, eine Verwendung des letzteren für mehr reale Zwecke vorbereitend, die später von bedeutenden Folgen sein sollte.

Die Sculpturen der lycischen Felsgräber enthalten zum grossen Theil Scenen des Beisammenseins der Familie, namentlich auch Gastgelage, in denen sich, bei nicht selten glücklichster Naivetät der Auffassung, eine eigne Weichheit der Behandlung ankündigt. Treffliche Beispiele der Art finden sich besonders an Gräbern von Myra und von Cadyanda.[1] Auch fehlt es hier nicht an Zeugnissen völlig farbigen Anstriches dieser Sculpturen. An einem Felsgrabe zu Pinara[2] kommen, höchst merkwürdiger



Reliefdarstellung zu Pinara.

[1] Fellows, a. a. O. pl. 1, 5, 25, 26, 29. — [2] Ebenda, pl. 13.

Weise, Reliefs mit völlig landschaftlich gegebenen Städteansichten, ohne irgend namhafte figürliche Staffage, ausgezeichnet u. A. durch die Darstellung von Grabmonumenten, wie solche der lycischen Architektur so ganz eigenthümlich sind, vor. Alles scheint auch hier die Nachklänge orientalischer Kunstrichtung zu bezeichnen. —

Die künstlerische Behandlung des Münzgepräges entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur höchsten Vollendung. Die Aufgabe einer sinnvollen, im engsten Raume abgeschlossenen Darstellung löst sich häufig, bei Darstellung der Köpfe der Schutzgottheiten, ganzer mythischer Figuren und Scenen, in eigenthümlich anziehender Weise. Die meisterlichste Sorgfalt spricht sich, was zunächst das eigentliche Hellas betrifft, in den Münzen von Arkadien, namentlich denen von Pheneos und Stymphalos, in denen von Opus im Lande der Lokrer, dann in denen mehrerer Inselstaaten, wie Naxos und Kreta, aus; nicht minder auch jetzt wiederum in den grossgriechischen und sicilischen Münzen, unter denen die von Syrakus, zumeist mit dem Kopf einer weiblichen Gottheit auf der einen und einem siegreichen Viergespann auf der andern Seite, zur unvergleichlichen Schönheit durchgebildet erscheinen.

Die Kunst der geschnittenen Steine (bisher mehr in Etrurien, obgleich mit der Anwendung hellenischen Styles, als in den wirklich griechischen Landen geübt) gewinnt gegen den Schluss dieser Epoche Aufschwung und Verbreitung. Vertieft gearbeitet, zum Siegeln bestimmt, wissen auch die Gemmen sinnig Erschöpfendes im kleinsten Raume und in erdenklichst feiner Ausführung zu entfalten. Besonders ist es die durch Praxiteles begründete graziöse Richtung, welche in diesen Arbeiten mit Sorgfalt aufgenommen und ebenso für die Folge beibehalten wurde. Ein namhafter Meister, Pyrgoteles, wird als derjenige angeführt, welcher die Steine zu den Siegelringen Alexanders d. Gr. schnitt.

Malerei.

Die hellenische Malerei entfaltet sich in der Epoche des vierten Jahrhunderts zur selbständigen Blüthe. Im Gegensatz gegen die attische Schule der vorigen Epoche bilden die vorzüglich begabten Meister jetzt zunächst einige andre Gruppen oder Schulen, welche die verschiedenen Elemente des Strebens zur weiteren Entwickelung zu bezeichnen scheinen.

Die eine von diesen ist die ionische Schule, so genannt, weil sie ihrem Ursprunge nach vornehmlich in den griechischen Städten Klein-Asiens, und besonders in Ephesos, zu Hause ist.

Die Blüthe dieser Schule fällt bereits in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Im Allgemeinen scheint sie sich, den Eigenthümlichkeiten des ionischen Stammes gemäss, durch eine Neigung zum Weichen und Ueppigen, — durch die Ausbildung eines zarten Colorits und weicher Modellirung, ausgezeichnet zu haben. Wie entschieden und glücklich man dabei auf lebhafteste Nachahmung der Natur hingestrebt habe, bezeichnet die bekannte Anekdote des Wettstreites zwischen Zeuxis und Parrhasios, von denen der erste durch gemalte Trauben die Vögel, der zweite durch einen über die Tafel gemalten Vorhang den Zeuxis selbst zu täuschen wusste.

Der erste von den Meistern der ionischen Schule ist der ebengenannte Zeuxis. Der grösste Vorzug dieses Meisters scheint in den Darstellungen zarter weiblicher Anmuth gelegen zu haben. So fand man, dass er in seinem Bilde der Penelope die Sitte selbst verkörpert habe; so bewunderte man vor Allem seine Helena, zu deren Darstellung die Krotoniaten ihm, damit er aus den vollendetsten Gebilden der Natur das Bild der höchsten Vollendung entwickeln möge, fünf der schönsten Jungfrauen der Stadt zu Modellen gegeben hatten. Zierliche Anmuth und lebendige Charakteristik waren in seinem Bilde einer Kentaurenfamilie vereinigt, deren auf uns gekommene ausführliche Schilderung schon beim Lesen das lebhafteste Wohlgefallen erweckt.[1]

Der Nebenbuhler des Zeuxis war Parrhasios von Ephesos, dem eine höhere Reinigung der Verhältnisse des menschlichen Körpers, eine schärfere Charakteristik, vor Allem aber eine vollkommene Rundung der Gestalten — die Lösung aller Härten des Umrisses — zugeschrieben wird. Unter seinen Gemälden werden mannigfache Darstellungen der Heroen erwähnt, einzelne Götterbilder, auch Bildnisse Mitlebender. Für das Gewicht seiner Charakteristik spricht ein Gemälde, welches (ohne Zweifel als einzelne Personification) das athenische Volk vorstellte und in welchem die widersprechendsten Eigenthümlichkeiten der Charakteranlage zur Erscheinung gebracht waren. Von seinem Gemälde des Theseus sagte Euphranor, in gutem Glauben an die Richtigkeit seines Urtheils: der Theseus des Parrhasios sei mit Rosen, der seinige mit Rindfleisch genährt. Diese Bemerkung ist für das Colorit des Parrhasios bezeichnend; sie führt uns auf eine ähnliche Behandlung, wie wir sie, in der modernen Kunst, bei vorzüglichen Meistern der venetianischen Schule finden. Ueberhaupt darf die venetianische Malerei, und um so mehr, als gerade sie von innerlichst antikem Lebensgefühl erfüllt ist, als ein modernes Gegenbild der ionischen bezeichnet werden.

Den ebengenannten reiht sich, als einer der bedeutendsten unter ihren Zeitgenossen, Timanthes von Kythnos an. Unter seinen Gemälden wird das Opfer der Iphigenia gepriesen, in

[1] Lucian, Zeuxis, p. 630.

welchem er bei den Umstehenden die verschiedenen Grade der Theilnahme bis zur höchsten Steigerung, den Schmerz des Vaters aber durch gänzliche Verhüllung des Hauptes dargestellt hatte. In einem der pompejanischen Wandgemälde (im Museum von Neapel), das übrigens den Stempel einer sehr mittelmässigen und befangenen Copie trägt, meint man eine, wenn auch freie Nachbildung dieses Werkes finden zu dürfen. —

Der ionischen steht die Schule von Sikyon gegenüber, deren Entwickelung aus den Bestrebungen der sikyonischen Sculptur hervorgegangen zu sein scheint. Ihr Hauptverdienst bestand, im Gegensatz gegen die Weichheit der Ionier, in einer wissenschaftlich strengen Durchbildung und in höchster Genauigkeit und Vollendung der Zeichnung, ohne dass hiedurch ein kräftiges, wenn im Ganzen auch ernsteres, Colorit ausgeschlossen war. Der Begründer dieser Schule war Eupompos von Sikyon; der vorzüglichste Meister war dessen Schüler Pamphilos, der, soviel wir wissen, zuerst die Kunst auf eine entschieden wissenschaftliche Weise (wir können vielleicht sagen: akademisch, — d. h. etwa, wie in der durch Leonardo da Vinci begründeten Akademie), lehrte. Ueber seine Bilder wissen wir wenig Näheres; eben so wenig über die eines seiner gerühmtesten Schüler, des Melanthios, der besonders in der Anordnung der Gemälde als der vollendetste aller griechischen Künstler bezeichnet wird.

Zu den Künstlern dieser Richtung gehört ferner Euphranor, der schon als Meister der Bildnerei (als Vorgänger des Lysippos) erwähnt ist. Sein Ruhm bestand vorzüglich in der feineren Durchbildung der Heroen- und Göttergestalten; den Gegensatz seines Colorits gegen das der ionischen Schule bezeichnet die oben, bei Parrhasios, angeführte Aeusserung. Zu bemerken ist u. A. ein historisches Gemälde des Euphranor, das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas vorstellend. — Aristides von Theben, um die Mitte des Jahrhunderts blühend, wird in rührenden und leidenschaftlichen Darstellungen gerühmt. Besonders bezeichnend für ihn ist ein Gemälde, in welchem er eine, bei Erstürmung einer Stadt verwundete Mutter dargestellt hatte, die sterbend noch ihren Säugling von der Brust abhielt, damit er statt der Milch nicht Blut sauge. — Von Echion, einem Zeitgenossen des Aristides, wird u. A. das Bild einer Neuvermählten, welche durch den Ausdruck der Schamhaftigkeit eigenthümlich anziehend war, hervorgehoben. Man meint, eine freie Nachbildung dieses Gemäldes in dem berühmten antiken Bilde der sogenannten aldobrandinischen Hochzeit (im vatikanischen Museum von Rom) zu finden.

Dann gehört hieher Pausias von Sikyon, gleichfalls ein Zeitgenoss des Aristides. Charakteristisch für seine Richtung, sowie für die der Schule überhaupt, der er angehört, ist es zunächst, dass er als der erste bezeichnet wird, der die Felder der

Zimmerdecken mit Malereien, zumeist mit Knabengestalten, verziert habe. Eine dekorative Behandlung solcher Art setzt vorzugsweise ein feines Stylgefühl in der Zeichnung voraus. (Man dürfte ihn in dieser Beziehung etwa dem Batista Franco unter den modernen Künstlern vergleichen, der in ähnlichen Darstellungen ausgezeichnet und dazu vorzugsweise befähigt war, indem er mit dem venetianischen Colorit die mehr durchgebildete florentinische Zeichnung zu vereinigen wusste.) Die dekorative Richtung des Pausias spricht sich auch in andern Darstellungen, namentlich in seinen Blumenstücken, aus. Eins seiner Hauptbilder dieser Art war das Gemälde der schönen Kranzwinderin Glykera. Das glänzendere Colorit, welches zu solchen Darstellungen erforderlich war, gewann Pausias durch eine höhere Ausbildung der enkaustischen Malerei, einer Malerei in Wachsfarben, welche der antiken Kunst, obgleich in minder handlicher Weise, ähnliche Vortheile gab, wie die Oelmalerei der neueren Kunst. Pausias wird als der vorzüglichste unter den enkaustischen Malern genannt. —

Der höchste Meister der griechischen Malerei, Apelles, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts blühend, vereinte die Vorzüge beider Schulen. Von Geburt ein Ionier und zuerst in Ephesos gebildet, trat er nachmals in die Schule des Pamphilos ein und erwarb sich hier die höhere Vollendung. Eigenthümlich war seinen künstlerischen Leistungen vor Allem eine Eigenschaft, in der ihm das gesammte Alterthum den Preis zuerkennt, — die Grazie. Am Vollendetsten trat diese, wie es scheint, in seinem vielfach gefeierten Bilde der Anadyomene hervor, der Liebesgöttin, auftauchend aus den Fluten des Meeres, mit den Fingern die träufelnden Haare auswindend. Aehnlich in einem zweiten Aphroditebilde und in der Darstellung einer der drei Chariten. Aber auch in heroischen Gemälden, namentlich in ideal aufgefassten Bildnissen, dazu die historischen Verhältnisse der Zeit vielfache Gelegenheit gaben, bewährte sich die Kunst des Meisters. Er vornehmlich war der Maler Alexanders d. Gr., und hochberühmt war das Bild, in welchem er den König mit dem Blitze in der Hand dargestellt hatte.

Neben Apelles blühten in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts vornehmlich: Protogenes von Kaunos (in Karien), durch die sorgfältigste Vollendung und das genauste Naturstudium ausgezeichnet; — Theon von Samos, an dessen Darstellungen man die Lebendigkeit der Phantasie bewunderte; — Nikias von Athen, ein Künstler, der, wie es scheint, das Bedeutungsvolle in den Compositionen der älteren attischen Meister mit der frischen Kraft der entwickelten Kunst zu beleben bemüht war und von dem namentlich eine Darstellung des Schattenreiches nach Homer gerühmt wird. — Ferner Antiphilos, neben einzelnen bedeutenderen Leistungen durch eine Neigung zu dem, in neuerer Zeit

sogenannten Genrefache, wie in dem zierlichen Effektbilde eines Knaben, der Feuer anbläst, und in der Darstellung einer Werkstatt für Wollarbeiten, bemerkenswerth; — und Ktesilochos, ein jüngerer Bruder des Apelles, von dem eine barock travestirte Darstellung der Geburt des Dionysos aus der Hüfte des Zeus angeführt wird.

Von erhaltenen Resten der Malerei dieser Epoche ist einiges Wenige aus grossgriechischen Gräbern, namentlich aus Gräbern zu Paestum, bekannt geworden. Ein abgesägtes Stück eines solchen, einen Reiterzug und Aehnliches darstellend, befindet sich im Museum von Neapel. Von einem andern, ebenfalls zu Paestum gefunden, mit der Darstellung eines Jünglings, der einen



Von der Wandmalerei eines Grabes zu Paestum.

verwundeten Freund hinter sich auf dem Rosse führt, einem Bilde edelsten hellenischen Lebens und tief pathetischer Auffassung, ist wenigstens die Zeichnung erhalten. [1]

In den Vasenmalereien der ersten Decennien des vierten Jahrhunderts setzt sich zunächst jene schlichte, liebenswürdig naive Darstellungsweise fort, welche sich schon am Schlusse des fünften Jahrhunderts ausgeprägt hatte. Dann entwickelt sich

[1] Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, S. 346, 423, Taf. X.

dieser Zweig des künstlerischen Handwerkes zu einer glänzenderen Richtung, in Styl und Behandlung den allgemeinen Charakter der Zeit widerspiegelnd. Die Gefässe selbst werden häufig in ansehnlicher Dimension, in dekorativ reicher Form gebildet und mit figurenreichen Compositionen, umfassende mythische Scenen oder solche darstellend, in welchen die Andeutung mystischer Gebräuche, namentlich auf den Gräberdienst bezüglich, enthalten sind, bemalt. Die Zeichnung ist frei, leicht, bewegt, oft mit höchst geistvollen und empfundenen Motiven; die vorherrschend weiche Linienführung und die Andeutung reicheren (auch farbig ausgedrückten) Schmuckes bei der Gewandung lässt insgemein die Einwirkung ionischer Schule erkennen. Doch macht sich daneben, und schon von vornherein, das Streben nach äusserlich glänzender Wirkung geltend; auch ist die Behandlung nicht selten schon flüchtig und oberflächlich.

Vierte Periode.

Allgemeines.

Durch Alexander d. Gr. war das Hellenenthum weit über den Orient getragen. Aus seinem Erbe entstand eine Anzahl von Königreichen, in welchen dasselbe eine mehr oder weniger ausgedehnte Heimat fand. Neue Städte wurden nach hellenischer Weise gebaut, neue Heiligthümer im hellenischen Sinne gegründet; der Glanz der neuen Fürstenhöfe suchte seine Rechtfertigung in dem Adel hellenischer Form. So empfing die griechische Kunst seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts eine unermessliche Fülle neuer Aufgaben, und das Vermögen, die Zahl der Einzelkräfte, mit denen sie, nach den grossen Vorgängen der beiden letzten Jahrhunderte, die Lösung der Aufgaben begann, stand hiezu ohne Zweifel noch im besten Verhältniss. Aber es war nicht mehr der innerlichste, ureigne Trieb, mit welchem sie an das Geschäft dieser Tage ging; es kam nicht mehr auf einen abermals neugebornen Gehalt an, sondern auf die Verwendung des gewonnenen Reichthums für Bedürfnisse, die sich in einer schon äusserlichen Weise geltend machten. Die Kunst konnte im Wesentlichen nur Früheres wiederholen, sich mit ihren Reizen der Pracht, dem Luxus, dem Behagen des Lebens nur eben anschmiegen. Auch darin leistete sie, soviel wir urtheilen können, noch immer höchst Vorzügliches; obschon es nicht ausbleiben konnte, dass ihre jetzige mehr dienstbare Stellung in mancher Beziehung auf ihr geistiges Wesen zurückwirkte, dass an die Stelle des Erhabenen das Ueberraschende, an die Stelle des Sinnigen

das Spielende trat, dass im Einzelnen manche leere und missverstandene Form sich einschlich. Nur in sehr wenigen Fällen, wo aufs Neue ein begeisternder Hauch über das Leben hingeweht war, scheint dies auch in der Kunst zu Productionen von neuer Originalität Veranlassung gegeben zu haben. Es ist eine Epoche, die im Ganzen den Charakter eines epigonischen Daseins trägt. Sie schliesst mit der Zeit, da die römische Weltherrschaft, seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts und noch dringlicher im Laufe des ersten vor Chr. G., mit andern Wirkungen und Forderungen auftrat, denen gemäss sich auch in der Kunst bemerkenswerthe Wandlungen ergeben mussten. — Es ist übrigens vorweg zu bemerken, dass die erhaltenen Zeugnisse für die Thätigkeit und die Richtung der hellenischen Kunst des dritten und zweiten Jahrhunderts der Zahl nach nur gering sind.

Architektur.

Die Architektur dieser Epoche hat, soweit nach dem Erhaltenen zu urtheilen ist, ein vorzugsweise eklektisches Gepräge. Je nach den Umständen, den Traditionen, der lokalen Stimmung wird das vorhandene Formenmaterial benutzt, verwandt, auch ineinandergemischt. Die architektonische Gefühlsweise, die hiebei zur Erscheinung kommt, ist naturgemäss sehr verschiedenartig; in einzelnen Fällen macht sich eine feinere Behandlung, wie sie im vierten Jahrhundert ausgebildet war, noch mit Glück und mit Eigenthümlichkeit geltend.

Von den mächtigen Residenzen, deren Bau dieser Epoche angehört, kennen wir nur vereinzelte geringfügige Reste. So von Alexandria, dessen Anlage von Deinokrates, dem Baumeister Alexanders d. Gr., herrührte und das vollendetste Muster städtischer Gesammteinrichtung ausmachte. In den Katakomben Alexandria's zeigen einige erhaltene Räume eine architektonische Dekoration von einfach geschmackvoller Behandlung im griechischen Sinne. — Von Antiochia, einer Stadt, die in Schönheit der Anlage mit Alexandria wetteifern konnte, scheint nichts Hellenisches erhalten.

Von der Behandlung kleinasiatischer Architektur dieser Epoche geben zunächst einige Reste von Knidos eine Anschauung. So der noch treffliche ionische Portikus einer Bäderanlage, dessen Eckpfeiler durch eine Bekrönung von edelster dekorativer Wirkung ausgezeichnet sind; während eine sechssäulige dorische Halle das dorische System in schon sehr leichter Weise wiederholt. — Sodann die ansehnlichen Reste von Aezani in Phrygien, die aber mehr dem zweiten als dem dritten Jahrhundert anzugehören scheinen. Hier ist der Tempel des Zeus Panhelle-



Ansicht des Zeustempels von Aezani.

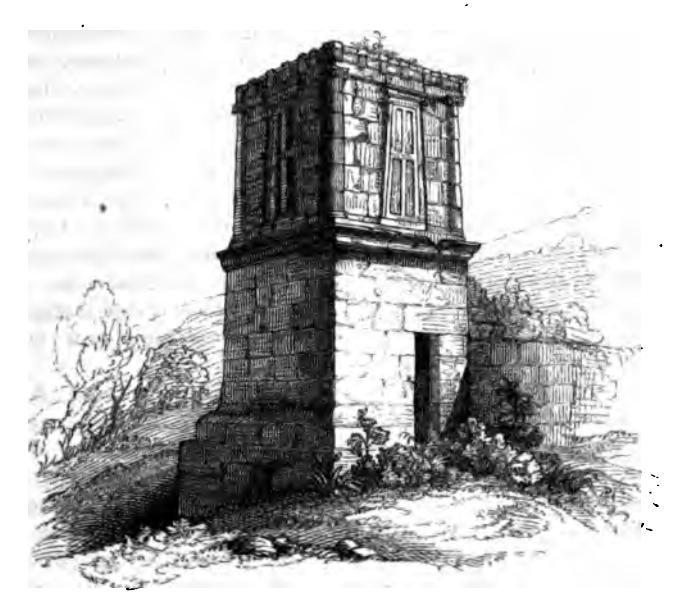
nios von Bedeutung, ein glänzender ionischer Bau, mit manchen, die Spätzeit charakterisirenden Eigenthümlichkeiten; die Säulen der Façade in sehr verschiedenartigen, auf den Effekt berechneten Zwischenweiten; die ionische Säulenbasis, in einer manierirt hellenischen, der Bedeutung des Gliedes widersprechenden Bildung, mit aufwärts quellendem (echinusartigem) Pfühl. — Verwandte Behandlung zeigen die Propyläen des Athenetempels zu Priene, eine Halle mit ionischen Prostylen (die attische Säulenbasis mit ähnlich gebildetem Pfühl), im Inneren mit viereckigen Pfeilern, deren Bekrönung eine nicht mehr schöne Nachbildung der Bekrönung der Wandpfeiler im Didymäum bei Milet enthält.

Athen wurde im dritten und im zweiten Jahrhundert durch auswärtige Fürsten mit manchen Prachtbauten geschmückt. Vorzüglich ausgezeichnet war der in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unternommene Neubau des dortigen Tempels des olympischen Zeus (auf der alten Grundlage); die Säulen des neuen Tempels waren korinthisch; der Baumeister ein Römer, Cossutius. Erhalten ist von all diesen Werken nichts. — Nur aus dem Schlusse der Epoche, aus der Zeit um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, besitzt Athen ein kleines Monument, den von Andronikos Kyrrhestes gebauten Windethurm, ein achteckiges Gebäude, das im Innern eine Wasseruhr, im Acusseren Sonnenuhren und einen künstlerisch ausgestatteten Windzeiger enthielt. Die architektonischen Einzelformen haben hier eine gewisse trockne Derbheit; übereinstimmend hiemit, doch eigenthümlich geschmackvoll sind die korinthischen Säulenkapitäle der beiden kleinen Portiken des Gebäudes (sie wurden wenigstens in der Nähe gefunden), mit einem Kranze von Akanthusblättern und darüber mit einem leichten Schilfblattkelche versehen. Neben dem Windethurm und zu ihm gehörig die Reste einer Wasserlei-

tung: Pfeiler und architravähnlich gegliederte Bögen, in der ganzen Anordnung noch die volle Fähigkeit der griechischen Kunst in dekorativer Bewältigung auch einer entschieden fremdartigen (italischen) Form bezeugend. (Die Bögen übrigens nicht gewölbt, sondern je aus einem Steine geschnitten.)

Einige architektonische Reste zu Messene tragen ebenfalls das Gepräge der Spätzeit dieser Epoche. Sie gehören der dorischen Architektur an. Die Säulenstellung eines Stadiums zeigt die letztere in trockner und nüchterner Behandlung, während an dem Portikus eines kleinen Heiligthums neben dem Stadium die Kapitälbildung ein gewisses alterthümelndes Element von vollerer Wirkung erkennen lässt. — Aehnliche Beschaffenheit haben die Reste von Megalopolis.

Vorzüglich ausgezeichnet sind die Fragmente späthellenischer Architektur in Sicilien. Sie scheinen wesentlich noch dem dritten Jahrhundert anzugehören. Die dorische Form ist in ihnen, wie in der älteren sicilischen Architektur, vorherrschend, aber in einer eigenthümlichen, mehr dekorativen Umwandlung, welche den Schmelz weicher ionisirender Gliederformen, mehrfach in sehr



Grabmal des Theron zu Agrigent.

zarter und empfundener Profilirung, hinzufügt, auch eine auffälligere Mischung dorischer und ionischer Elemente nicht verschmäht. Den feinsten Geschmack in solcher Richtung bekunden die leider sehr geringen Reste verschiedener Architekturen, — eines

Säulengebäudes, zweier Theater, mehrerer Grabdenkmäler und Altäre, zu Akrae — (bei dem heutigen Palazzolo). Dann sind vornehmlich die schönen Reste des Theaters zu Segesta anzuführen, sowie die Reste verschiedener Gebäude zu Agrigent: eines Tempels des Castor und Pollux, eines Tempels des Herakles, des sogenannten Oratoriums des Phalaris und des sogenannten Grabmales des Theron. Das letztere, ein kleiner thurmartiger Bau, hat oberwärts ionische Halbsäulen und ein dorisches Gebälk. Die Verbindung dorischer Triglyphenfriese mit ionischen Zahnschnitten unter der Hängeplatte kommt an den genannten Resten mehrfach vor.

Sehr merkwürdig sind ferner die dieser Epoche, und zwar ihrer späteren Zeit, zuzuschreibenden Monumente von Paestum. Zwei von ihnen, der sogenannte Tempel der Demeter und ein Gebäude, welches wahrscheinlich ein Doppeltempel war, beides peripterale Bauanlagen, stehen in den Haupttheilen ihres Säulenbaues noch aufrecht und erscheinen, was ihre Gesammtverhältnisse betrifft, völlig in der höchst schweren und massenhaften Weise, die als Eigenheit des ältesten Dorismus dieser Gegenden gilt und die auch an dem älteren sogenannten Tempel des Poseidon (S. 138) beibehalten war. Damit aber verbinden sich Besonderheiten, welche entschieden auf die Spätzeit deuten. Die Säulen haben eine stark ausgebauchte Schwellung, die einen weichlichen Eindruck hervorbringt, und unter dem alterthümlich schweren Echinus einen Hals von kehlenartiger Form, mit Blattwerk geschmückt, dessen dekoratives Spiel im Widerspruch gegen die Masse der Formen steht. Dazu kommt bei dem Tempel der Demeter eine Gebälkbehandlung von entschieden später, fast schon römischer Art und eine Anordnung des Pronaos (im Einschluss der äussern Säulenumgebung), welche geradehin oberitalische Motive mit den hellenischen verschmilzt. Ein drittes tempelartiges Gebäude hatte korinthisirende Säulen mit Kapitälen von auffällig weicher Bildung und ein dorisches Gebälk.

Eigenthümliche Prachtbauten dieser Epoche sind Altäre von kolossaler Ausdehnung, die, wie es scheint, ebenso zur reichsten architektonischen und bildnerischen Ausstattung, wie zur glänzenden Entfaltung festlicher Handlung Gelegenheit gaben. Uns sind einige Berichte und Reste von solchen aufbehalten. Zu ihnen gehört der Altar Hiero's II. zu Syrakus, aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, der über ein Stadium (600 Fuss) lang war; seine Reste entsprechen dem Charakter der übrigen sicilischen Architekturen dieser Zeit. Sodann ein gleich ausgedehnter Altar zu Parion an der Propontis, von Hermokreon gebaut.[1] Insbesondre scheinen auch gewisse, zu Delos vorgefundene Fragmente, die als Ueberreste des berühmten sogenann-

[1] Brunn, Geschichte der griech. Künstler, S. 523.

ten „hörnernen Altares“ betrachtet werden, hieher zu gehören: dorische Halbsäulen, mit Pfeilern und knieenden Stieren über diesen verbunden, und Gebälke mit Stierköpfen auf den Triglyphen. Es ist in diesen letzteren Compositionen Etwas von persischem Einfluss, der nach der Eröffnung des Orients seit Alexander dem Grossen nicht allzu befremdlich sein dürfte. —

Endlich sind uns Berichte über verschiedene königliche Werke erhalten, in denen die Kunst, theils für vorübergehende Zwecke, theils für Unternehmungen des praktischen Bedürfnisses, allen Luxus ihrer Stoffe und Formen ausgegossen hatte. Ein derartiges Werk war, schon unter Alexander d. Gr., der kolossale Prachtbau des Scheiterhaufens des Hephästion zu Babylon. Ein ähnliches der Goldwagen, in welchem die Leiche Alexanders nach Aegypten geführt ward. Dann Prachtgezelte und Riesenschiffe, mit Allem ausgestattet, was eine verschwenderische Phantasie nur zu ersinnen vermochte, Werke sicilischer und ägyptischer Herrscher des dritten Jahrhunderts. Der Kunst war vielleicht nie wieder die Gelegenheit geboten, mit so freiem Beherrschen ihrer glänzendsten Mittel eine so willige Schmiegsamkeit unter alle Gebote grossartiger Laune an den Tag zu legen; aber die staunenden Berichterstatter müssen selbst schon bemerken, dass die Ausführung nicht überall dem Aufwande gleichgekommen sei.

Sculptur.

Für die Sculptur dieser Epoche kommt vornehmlich die Einwirkung des Lysippos, dessen Schule beträchtlich in das dritte Jahrhundert hineinragt, in Betracht. Die vorzüglichste bildnerische Thätigkeit gehört den asiatischen Landen und Inseln an.

Zunächst ist die Schule von Rhodos zu erwähnen, an deren Spitze Chares, ein Schüler des Lysippos, steht. Er fertigte für Rhodos ein ehernes Kolossalbild des Sonnengottes, 70 Ellen oder 105 römische Fuss hoch, welches 56 (oder 66) Jahre nach seiner Vollendung durch ein Erdbeben umgeworfen ward. Zu ihm gesellten sich im Lauf der Jahre noch hundert andre Kolossalstatuen, geringer als jene, aber jede für sich erstaunlich. Eine so vielfach wiederholte Thätigkeit in Arbeiten grössten Maassstabes scheint für die Richtung der Schule, für die Zeit überhaupt, bezeichnend.

Ein erhaltenes (doch vielfach restaurirtes) Werk rhodischer Schule dieser Zeit — wenigstens wurde es im Alterthum aus Rhodos nach Rom versetzt — ist die Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers im Museum von Neapel, eine Arbeit des Apollonios und Taurikos aus Tralles. Es stellt Amphion

und Zethos dar, von denen Dirke, welche sich gegen ihre Mutter vergangen, an die Hörner eines wilden Stiers gebunden wird: ein Werk voll kühnen, leidenschaftlich bewegten Lebens, ergreifend in seinem Gehalte, mächtig emporgegipfelt; dabei in allem Wesentlichen von einer derben, fast allzu sorglosen Unbefangenheit, die sich, wie von der feinen Durchbildung der vorigen, so noch mehr von der kunstvollen Berechnung der folgenden Epoche unterscheidet. — Als einst in Rhodos befindlich wird ferner ein, ebenfalls dieser Epoche zuzuschreibendes Werk des Aristonidas genannt, eine eherne Statue des über seine Raserei reuigen Athamas, in welcher dem Erze Eisen beigemischt war, dessen Rostfarbe der Statue einen röthlichen Schimmer gab. Hiemit soll der Künstler die Schamröthe des Helden haben ausdrücken wollen; es ist indess wahrscheinlich, dass diese unkünstlerische Absicht dem Aristonidas erst nachträglich untergeschoben wurde. (Andern Falls wäre es eine ähnlich missverstandene Erneuung alter Polychromie gewesen, wie bei jener Iokaste des Silanion.)

Ein andrer Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, fertigte für Antiochia das Bild der Stadtgottheit, der Tyche, in anmuthvoller Geberde sitzend und das Bild des Flussgottes zu ihren Füssen. Es wurde das Muster für zahlreiche andre Bilder der Art, mit denen sich die neuen Städte des Orients schmückten. Einige Nachbildungen, die beste im Vatikan, geben eine Anschauung von dieser Composition, bei welcher sich Würde und der Reiz momentaner Bewegung charakteristisch verschmelzen.

Dann macht sich die Schule von Pergamos geltend. Einer von den Künstlern derselben, Pyromachos, hat das Verdienst, das Asklepios-Ideal, wie es in manchen erhaltenen Statuen dieses Gottes erscheint, näher festgestellt zu haben. Als andre ausgezeichnete Werke des Pyromachos und andrer Künstler werden die Darstellungen von Kämpfen pergamenischer Könige, des Attalos und Eumenes, mit den in Asien eingedrungenen



Der sogenannte sterbende Fechter.

Galliern (gegen das Ende des dritten und gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts) [1] bezeichnet. Zwei erhaltene Sculpturen schliessen sich dem Kreise derartiger Darstellungen als selbständig durchgebildete Meisterwerke an: ein todtwunder Gallier auf seinem Schilde (der sogenannte sterbende Fechter) im kapitolinischen Museum zu Rom, — und die Gruppe eines Galliers, der sein Weib und sich tödtet, um der Gefangenschaft zu entgehen, (die sogenannte Gruppe von Pätus und Arria) in der Villa Ludovisi zu Rom. Beide Darstellungen haben ein strenges Pathos, aber nicht im allgemein üblichen hellenischen Sinne, sondern mit entschiedener Herauskehrung des geistigen und physischen Charakters der barbarischen Nationalität. Es ist wiederum, und in ungleich mächtigerer Durchbildung als bei den Sculpturen des Harpagosdenkmals (S. 167) der Blick für das historisch Reale und dessen Berechtigung zur künstlerischen Darstellung, was diesen Arbeiten ihre sehr eigenthümliche Bedeutung giebt.

Um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wird eine verhältnissmässig umfassendere Kunstthätigkeit durch eine namhafte Zahl von Künstlern bezeichnet. Zu ihnen gehört Polykles, vermuthlich ein Athener (von einem älteren Meister desselben Namens zu unterscheiden). Ihm, wie es scheint, wurde die vorzüglich gepriesene Statue eines Hermaphroditen zugeschrieben, — eines Gegenstandes, der den höchsten Reiz, zu welchem die griechische Kunst getrieben ward, und damit zugleich die Stelle, wo sie zu kranken begann, bezeichnet. — Der vermehrte künstlerische Betrieb dieser Zeit scheint mit dem Beginn der glänzenderen Kunst-Unternehmungen in Rom, zu denen einzelne Meister vielleicht selbst von Griechenland übersiedelten, zusammenzuhängen. [2]



Relief des Notos vom Windethurm zu Athen.

[1] L. Urlichs, in den Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik, 1854, IV. S. 383. — [2] H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler, I, S. 539.

Werke derselben Zeit sind die Reliefbilder am Windethurm zu Athen, welche die acht Hauptwinde personificiren. Sinnreich in der Erfindung und dekorativ wirksam, sind sie in der künstlerischen Durchbildung nicht von erheblichem Werthe.

Unter dem grossen Schatze der erhaltenen Sculpturen des Alterthums, deren Zeit aus äusseren Gründen nicht näher zu bestimmen ist, dürfte eine nicht unbeträchtliche Zahl in diese Epoche fallen. Es sind solche, welche sich der Richtung der hellenischen Kunst des vierten Jahrhunderts noch mit einem feineren Gefühle anschliessen, mit der sicheren Gewohnheit freier Meisterschaft sich auf dem überkommenen Gebiete bewegen, welche im Sinne des letzteren mit Verstand und Klarheit für edle dekorative Zwecke geschaffen und von den Ergebnissen einer mehr geschärften Berechnung, von der Kälte einer mehr allgemein gehaltenen Stylistik, von der Befangenheit oder Oberflächlichkeit einer Kopie noch fern sind. Als derartige Werke sind etwa zu nennen: der schlafende sog. barberinische Faun in der Glyptothek zu München, in prachtvoll entwickelter Körperlichkeit; die Polyhymnia des Berliner Museums, mit einer Gewandung von kunstreichster Durchbildung und feinster malerischer Wirkung; die, auch in Marmor mehrfach wiederholte Bronzestatue eines Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fusse zieht, im kapitolinischen Museum zu Rom; die Ariadne, der Nil, die badende Aphrodite, die geistvollen Portraitstatuen der Komödiendichter Menander und Poseidippos im Vatikan; u. a. m.

Das Münzgepräge dieser Epoche lässt, zunächst noch im Anschluss an die vorzüglichst gediegenen Arbeiten des vierten Jahrhunderts, wiederum eine fortschreitend verringerte künstlerische Sorgfalt erkennen. Für Hellas sind in diesem Betracht besonders die Münzen des achäischen Bundes maassgebend. Das hervorragend künstlerische Verdienst der sicilischen Münzen bewährt sich mehrfach auch noch im dritten Jahrhundert durch eigenthümliche Anmuth. Es stehen ferner, wie die Münzen Alexanders d. Gr., so auch die seiner ersten Nachfolger in den verschiedenen Staaten seines Reiches zu Anfang des dritten Jahrhunderts den Leistungen des vorigen in Zeichnung und Ausführung noch ziemlich nah. Jetzt beginnt der Gebrauch, statt der Bilder der Götter die Köpfe der Fürsten auf den Vorderseiten der Münzen darzustellen, und auch diese werden vorerst noch auf mannigfach geistreiche Weise behandelt. Bald aber sinkt die Arbeit

zum Handwerk herab; die edeln Typen der früheren Zeit erscheinen mehr oder weniger in trockner Nachahmung, die Bildnissköpfe zumeist in nüchterner Auffassung.

Der Luxus der geschnittenen Steine fand an den Höfen der Nachfolger Alexanders, besonders am Hofe der syrischen Könige, wo eine mehr orientalische Pracht beliebt war, vielfache Pflege. Hier wurden die Gemmen gern zu Schmuckgeräthen verwandt, namentlich Prachtgefässe aufs Reichste mit ihnen besetzt. Da hiebei der ursprüngliche Zweck des Siegelns wegfiel, so schnitt man die Arbeiten nunmehr häufig erhaben, aus Steinen (Onyxen) von verschiedenfarbigen Schichten, der Art, dass sich die Darstellung hell auf dunklem Grunde erhob. Diese „Cameen" wurden zuweilen in sehr bemerkenswerther Grösse gearbeitet. Unter den erhaltenen gehören die wichtigsten den ägyptischen Fürsten an. Der schönste und grösste von allen ist der sog. Cameo Gonzaga, in der kaiserl. Sammlung von Petersburg, mit den Köpfen eines Fürstenpaares, wahrscheinlich Ptolemäus I. und Eurydike. Ihm nahe steht der grosse Cameo des Antikenkabinets zu Wien, mit den Köpfen des zweiten Ptolemäers und seiner Gemahlin. Andre, von kleinerer Dimension, in andern Sammlungen.

Malerei.

Die Malerei wurde zu Anfang dieser Epoche in den aus der vorigen überkommenen Richtungen noch mit Eifer geübt; doch machen sich nicht eben Meister von ausgezeichnet persönlicher Richtung geltend, wenigstens nicht in den höheren Fächern der Kunst. Die Verwendung zu Luxuszwecken, zur raschen Beschaffung grossräumiger bunter Massen bei dem Festprunk der Höfe, konnte auf das innere Wesen der Malerei nur verderblich zurückwirken. — Dagegen entwickelten sich die sogenannt niederen Fächer der Malerei, die des Genre, des Stilllebens u. s. w., unter dem Namen der Rhyparographie oder der Rhoparographie zu selbständiger Bedeutung und hoher Vollendung. Als Hauptmeister in solchen Arbeiten wird Pyreïkos genannt. Er malte Barbierstuben und Schusterbuden, Dinge der Speisetafel und Aehnliches, Alles in kleinem Maassstabe und in einer Anmuth der Behandlung, dass diese Täfelchen dem Auge den grössten Reiz gewährten.

Als Reste der Malerei dieser Epoche, wohl ihrer späteren Zeit angehörig, ist eine Folge kleiner Wandbilder zu nennen, welche die Metopen eines dorischen Frieses in einer der Grab-

grotten von Kyrene schmückten [1] und neuerlich in das Pariser Museum entführt sind; einfache Scenen in dem Gepräge reiner und heitrer Naivetät, jugendliche Mohrinnen u. A. darstellend,



Reste der Malerei einer Metope von dem Friese eines kyrenischen Grabmonumentes.

deren Farbe zu der leichtgraziösen Körperbildung und zu dem edeln Style und den leuchtenden Tönen der Gewänder in anziehendem Gegensatze steht.

Ferner gab die dekorative Verwendung der Malerei zu einer eigenthümlichen Technik, der der Mosaik, Veranlassung, indem man aus den einfachen musivischen Mustern, welche bisher den Schmuck der Fussböden ausgemacht hatten, zu reichen bildlichen Darstellungen überging. Als erster Meister des Faches wird Sosos aus Pergamos genannt. Er stellte auf dem Fussboden eines Zimmers den beim Essen unter den Tisch geworfenen Kehricht bildlich dar, in der Mitte aber ein Becken und Tauben auf dessen Rande, welche daraus tranken und sich sonnten. Eine musivische Nachbildung des letzteren u. A. im Vatikan. In einem der oben genannten riesigen Prachtschiffe, dem des Königs Hiero II. von Syrakus, waren die Fussböden sämmtlicher Räume mit Mosaikbildern, welche die Fabel der Ilias darstellten, versehen. —

[1] F. W. u. H. W. Beechey, proceedings of the expedition to explore the northern coast of Africa, from Tripoly eastward, p. 451 ff. (und die dazu gehörige Tafel).

Die Vasenmalerei wurde zu Anfang dieser Epoche (namentlich, wie es scheint, in den unteritalischen Gegenden) in jener auf glänzende Wirkung berechneten, zumeist flüchtig behandelten Weise fortgeübt, von der bereits oben die Rede war. Die Technik geht jetzt indess bald in eine äusserliche Manier, nicht selten in ein rohes Ungeschick über. Das ganze Kunstfach scheint im Laufe des zweiten Jahrhunderts kaum noch zur Anwendung gekommen zu sein.

Anhang. Die spätetruskische Kunst.

Das Wesen der etruskischen Kunst ist, was ihre ursprünglichen Bedingnisse und ihre eigenthümliche Gestaltung nach Maassgabe dieser Bedingnisse betrifft, schon in Betracht gezogen. (Vergl. S. 89, ff.) Auch ist bereits bemerkt, dass ihre spätere Entwickelung unter wesentlichen Einflüssen der ausgebildet hellenischen Kunst erfolgte. Hier ist die Stelle, die späteren Momente der etruskischen Kunst ins Auge zu fassen. Sie gelten zum Theil auch für Rom, welches, wie in der Zeit der königlichen Herrschaft, so auch während der grösseren Dauer seiner republikanischen Verfassung, bis zur unmittelbaren Aneignung des Erbes der hellenischen Kunst, der etruskischen Weise folgte.

Architektur.

Der Einfluss hellenischer Architektur auf die etruskische kann, bei der überaus geringen Zahl ausgebildeter architektonischer Monumente aus älterer Zeit im oberen Italien, nur an wenigen vereinzelten Beispielen nachgewiesen werden. Zunächst sind jene beiden Felsportiken unter den Grabfaçaden von Norchia (S. 92 und 94), welche eine etruskische Gesammtdisposition mit gräcisirenden Formen in etwas willkürlich dekorativer Verwendung verbinden, aufs Neue zu nennen. Dorische Triglyphenfriese unter ionischen Zahnschnittgesimsen sind dabei besonders bemerkenswerth. Dieselben Details, in etwas strengerer Behandlung, erscheinen an dem architektonisch dekorirten Sarkophage des L. Cornelius Scipio Barbatus, im Vatikan, einer Arbeit aus der früheren Zeit des dritten Jahrhunderts. Es ist eine Stylmischung, derjenigen verwandt, welche an den späthellenischen Monumenten Siciliens beobachtet wurde. — Aus jüngerer Zeit, vermuthlich erst aus der des Augustus, rühren zwei Bogenthore zu Perugia her: der Arco di Augusto und

die Porta Marzia (von welcher letzteren aber nur der Bogen selbst mit seiner dekorativen Umfassung, in die Mauer der Citadelle von Perugia eingesetzt, erhalten ist). Beide sind oberwärts mit einer Dekoration von Pilasterwerk versehen, in einem gräcisirenden Geschmacke und zugleich in jener Seltsamkeit der Anordnung, welche dem Wesen etruskischer Dekoration überall eigen zu sein pflegt. Bei der Porta Marzia bringt dies, in Verbindung mit Reliefbildern, ein fast malerisches Formenspiel hervor. Bei dem Arco di Augusto ist ein dorisirender Fries, mit kurzen ionischen Pilastern statt der Triglyphen, von auffälliger Wirkung.

Bildnerei.

Unter den Werken bildender Kunst sind es vornehmlich die geschnittenen Steine, die schon eine frühe Aneignung hellenischer Weise bekunden. Sie enthalten insgemein Darstellungen der hellenischen Mythe, mit etruskischer Umwandlung der beigefügten Namen, theils in streng archaïschem Style, wie namentlich in der berühmten Gemme der fünf Helden vor Theben, im Berliner Museum, theils der völlig entwickelten Kunst sich mehr und mehr annähernd, doch von der rein hellenischen Gefühlsweise durch etwas Gewaltsames in der Fassung der Gestalten fast durchgängig unterschieden.

Der Erzguss fand, wie bereits früher bemerkt, bei den Etruskern die reichlichste Pflege. Eherne Standbilder erfüllten die etruskischen Städte; das einzige Volsinii zählte deren an zweitausend, als es, im J. 265 v. Chr. G., von den Römern erobert ward. Ein Paar eherne Thierfiguren, eine Wölfin im Capitolinischen Museum zu Rom und eine Chimära im Museum von Florenz, haben noch eine alterthümliche Strenge in der Behandlung, bei der Wölfin in einer steifen und rohen Weise, bei der Chimära mit kräftiger Lebensäusserung verbunden. Die ehernen Statuen menschlicher Bildung, die auf unsre Zeit gekommen, charakterisiren sich bestimmt als Zeitgenossen der später hellenischen Kunst. An ihnen ist häufig ein sorgfältiges Eingehen auf den natürlichen Organismus, im Einzelnen nach dem Sinne der Hellenen, doch nur höchst selten die Entfaltung zu einem freieren, das Ganze harmonisch durchdringenden Leben wahrzunehmen; es ist meist etwas Befangenes, Aengstliches in ihrer Gesammterscheinung. In solcher Art pflegen zumal die kleineren Bronzestatuetten, die in Etrurien vielfach vorkommen und an denen besonders der Boden von Perugia ergiebig ist, gearbeitet zu sein. Von grösseren Werken sind hervorzuheben: die lebensgrosse Kriegerfigur von Todi, von Einigen als Mars bezeichnet, im etruskischen Museum des Vatikans; — die Statue

des sogenannten Arringatore, ein Portraitbild eines Redners mit der Namensinschrift Aule Metcli, tüchtig gearbeitet, aber ohne sonderlichen Geist, im Museum von Florenz; — die anziehend naive Figur eines stehenden Knaben, der eine Gans im Arme trägt, im Museum von Leyden; — und eine weibliche Gewandstatue, von Einigen als Minerva Ergane benannt, in der Glyptothek von München, ein Werk von vorzüglich edlem Style und glücklich geordneter Gewandung, das nur in den feineren Theilen des Gefältes die Reminiscenz etruskischer Befangenheit bewahrt.

Dann sind die gravirten Zeichnungen zu nennen, mit welchen die Rückseiten eherner Rundspiegel (nur ausnahmsweise finden sich hier flache Reliefbilder statt der Zeichnungen) und die ehernen Kästchen der etruskischen Kunst (sogenannte mystische Cisten) geschmückt zu sein pflegen. Das künstlerische Verdienst dieser Zeichnungen ist verschieden; zuweilen sind sie flüchtig und ziemlich styllos behandelt; nicht selten aber wissen sie sich die Weise der hellenischen Kunst in dem Stadium ihrer jüngeren Vollendung mit Glück anzueignen, wobei eine gewisse Schüchternheit in Bewegung und Fassung der Gestalten ihnen wohl einen besondern Reiz giebt. Die Gegenstände gehören zumeist der griechischen Mythe an; im Einzelnen gesellen sich Gestalten der etruskischen Mythe hinzu; an etruskisch beigeschriebenen Namen fehlt es auch hier nicht. Die Composition, namentlich die der Bilder auf den Spiegeln, bildet eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche sich der vorgeschriebenen Rundform in der Regel ungezwungen fügt. Die Anordnung der Gruppen pflegt nach völlig malerischen Gesetzen zu erfolgen, nicht in der mehr plastischen Sonderung der Figuren, welche für die Linearzeichnung (wie vorherrschend bei den griechischen Vasenmalereien) als die zunächst gebotene erscheint, — ein Umstand, welcher ein vorwiegend lebhaftes malerisches Gefühl bezeugt.

Von den Wandmalereien etruskischer Gräber, dergleichen sich vornehmlich in den Nekropolen von Tarquinii und von Chiusi vorgefunden, ist bereits früher (S. 98) die Rede gewesen und dabei auf die Unterschiede zwischen solchen, die mehr dem schlicht hellenischen Typus folgen und solchen, bei welchen das einheimische Kunstgefühl sich in einer mehr barock phantastischen Weise der Darstellung äussert, hingedeutet worden. Die Composition dieser Malereien, denen der besseren gravirten Zeichnungen selten gleichkommend, pflegt in einer äusserst schlichten friesartigen Weise gehalten zu sein, die Zeichnung ein gewisses conventionelles Gesetz nicht zu überschreiten; auch die Ausführung ist insgemein sehr einfach: lichte bunte Farben, die rein und unvermischt, mehr mit Rücksicht auf eine allgemeine Harmonie der Töne, als mit dem Streben nach Na-

turwahrheit, aufgetragen sind. Die Malereien einiger Grotten tragen, bei einer Zeichnung völlig entwickelten Styles, das schon oberflächlich handwerkliche Gepräge, welches sie als Arbeiten später Zeit, der der römischen Kaiserherrschaft, charakterisirt. Doch gewähren gerade diese durch den, auf das Leben nach dem Tode bezüglichen Inhalt der Darstellungen ein eigenthümliches Interesse.

Endlich sind, als gleichzeitig mit diesen letzteren Malereien, die steinernen Aschenkisten, welche man in den Gräbern von Volterra besonders häufig gefunden hat, anzuführen. Sie haben die Gestalt kleiner Sarkophage und sind auf ihren Seitenflächen mit Darstellungen in Hautrelief, auf den Deckplatten mit den Figuren der Verstorbenen geschmückt; Farbenspuren deuten auf ihre ursprünglich reiche Bemalung. Auch ihre Arbeit hat in der Regel nur ein untergeordnet handwerkliches Gepräge; in Inhalt und Fassung wird an ihnen das charakteristisch Etruskische auf's Neue entschieden bemerklich. Den überkommenen Darstellungen griechischer Mythe mischen sich, nachdrücklicher als früher, die Gestalten der heimischen Phantasie, die einer gedankenvollen Auffassung des Reiches der Unterwelt, ein. Die Composition ordnet sich wiederum, bei der vollen Entwickelung plastischer Massen, nach einem mehr malerischen als plastischen Princip. In der Bewegung der Gestalten ist, wie in den alten etruskischen Arbeiten, zumeist etwas Gewaltsames, hastig Gespreiztes. Es scheint, als ob die uralte Stammesverwandtschaft mit dem Orient, nachdem der grosse Athem des hellenischen Kunstgeistes verhaucht, hier noch einmal zu Tage treten wolle.

VII. DIE KUNST DER RÖMISCHEN EPOCHE.

Allgemeiner Charakter.

Nachdem Sicilien am Schlusse des dritten Jahrhunderts, Griechenland um die Mitte des zweiten römische Provinz geworden und mit der übrigen Siegesbeute Massen hellenischer Kunstschätze nach Rom hinübergeführt waren, erwachte auch in Rom das Verlangen nach einer höheren künstlerischen Gestaltung des Lebens, als solche in der altväterischen Weise, in der etruskischen Schule erreicht werden konnte. Fortgesetzte Siege, unermesslich wachsender Reichthum, stets vermehrte Bekanntschaft mit den Glanzstätten hellenischer Kunst, auch im Orient, gaben jenem Verlangen die reichlichste Nahrung. Die Meisterwerke der Vorzeit häuften sich in Rom zusammen; Rom wurde der Sitz des künstlerischen Studiums, der Geschmacksbildung und Kennerschaft; die künstlerischen Kräfte der jüngeren Zeit fanden hier den Schauplatz zur umfassendsten und ehrenvollsten Bethätigung; das edelste Material, in wie fernen Gebirgen es zu suchen sein mochte, kam hier im ausgedehntesten Maasse zur Verwendung. Die Weltherrschaft Roms gab der Kunst einen Impuls, der aufs Neue zu höchst bemerkenswerthen Schöpfungen führen musste.

Die Kunst der römischen Herrschaft[1] vereinigt verschiedenartige Elemente in sich. Sie erscheint einerseits als eine Nach-

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung, zunächst für die Stadt Rom selbst: Desgodetz, les édifices antiques de Rome (mit gründlichen Aufnahmen). Canina, gli edifizj di Roma antica (auch Desselben Architettura Romana, — beide Werke mit Restauration der Monumente). Kupferwerke von Piranesi, mit charaktervoll malerischer Darstellung des Vorhandenen. Kupferwerke von Santi Bartoli, mit Darstellung der bildnerischen Monumente. Vergl. dazu: Platner, Bunsen etc., Beschreibung der Stadt Rom; und Auszug dieses Werkes. E. Braun, Ruinen und Museen Rom's. J. Burckhardt, Cicerone. Gail-

blüthe der hellenischen Kunst. Diese hatte freilich den Kreislauf ihrer Schöpfungen vollendet; aber der neue Anstoss trieb sie, mit erneuter Sorgfalt auf die Gesetze ihres Schaffens zurückzugehen, den überkommenen Gehalt und die Grade seiner Wirkung durchzuprüfen, die in ihrer Richtung liegenden Erfolge mit Bewusstsein bis zur letzten Spitze zu entfalten. Es war eine Restauration des Hellenismus, deren durchgreifende Ergebnisse sich ebenso auf dem heimischen Boden von Hellas wie in der Uebertragung nach Rom bekundeten. Andrerseits war es das Römerthum, in den Traditionen seiner Vorzeit, in der Schaustellung seiner stets höher gegipfelten Macht, was das künstlerische Wesen dieser Epoche bedingte. Rom selbst besass von Hause aus keine Mitgift künstlerischer Phantasie; die etruskische Schule hatte das Mangelnde, doch ebenfalls nur in beschränkter Weise, ersetzt. Rom war den praktischen Interessen, den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt, aber mit einer Schärfe der Ueberlegung, mit einer Grösse des Sinnes, dass Dasjenige, was es (zunächst z. B. in der Architektur) schuf, die volle Kraft und Gesetzlichkeit des Naturdaseins zu besitzen schien. Dies war ein Gegebenes; es kam nun darauf an, das hellenische Kunstgesetz zu seiner Organisirung, Beseelung, poesievollen Verklärung zu verwenden. Beide Richtungen, die hellenisirt römische und die erneut hellenische, standen in lebhafter, sich gegenseitig steigernder Wechselwirkung. Die Erfolge beider beruhten aber ungleich weniger — wie in der früheren hellenischen Kunst — in der Kraft des naiven, ungebrochenen Gefühles, als in der Gewalt des berechnenden Verstandes, der sich Gefühl und Phantasie dienstbar zu machen wusste. Bei beiden tritt das zweckvoll Absichtliche in den Vorgrund.

— —

Die allgemeinen stylistischen Eigenthümlichkeiten des römischen Zeitalters der Kunst machen sich am Auffälligsten in der Architektur bemerklich. Hier erscheinen, neben den hellenischen, mancherlei eigenthümliche Grundformen und Combinationen.

Der hellenische Tempel-Säulenbau findet fortgesetzt Anwendung, in den hellenischen Landen zunächst mit unmittelbarem Anschluss an die Musterwerke der Vergangenheit. Die eigentlich römische Kunst zieht die prächtige korinthische Säulenform vor und prägt das Kapitäl dieser Säule in gleichartig gesetzlicher

habaud, Denkmäler der Baukunst. — Für die Provinzen: Antiquities of Athens. Uned antt. of Attica. Jonian antiquities. Texier, Asie Mineure. Cassas, voyage pitt. de la Syrie. Description de l'Egypte; antt. Exploration scient. de l'Algérie. De Laborde, les monumens de la France. U. A. m. — Gallerieworke. Die oben (S. 115) citirten Werke von K. O. Müller und von Brunn. U. s. w.

Norm aus. Dabei verbindet der römische Säulenbau etruskische Reminiscenzen mit der hellenischen Behandlungsweise; er behält den hohen etruskischen Giebel bei, der, minder harmonisch zu dem Ganzen, diesem doch etwas mächtiger Aufstrebendes giebt; er verwandelt die vorragenden Balkenköpfe der etruskischen Architektur in Consolen, welche das Kranzgesims tragen; er giebt der Unterfläche des Architravs eine, später zum reichen Schmuck umgebildete Gliederung, die ohne Zweifel aus der Zusammensetzung der Holzstücke des etruskischen Architravs entstanden ist. Am Schlagendsten ist die Grunddisposition des römischen Tempels, die, sehr häufig wenigstens, von der hellenischen abweicht und ebenfalls aus dem Princip des etruskischen Tempelbaues hervorgegangen ist. Sie besteht in der Anordnung einer stark vortretenden Vorhalle, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, und einer Aufgangstreppe nur vor dieser Vorhalle, während die übrigen Seiten des Baues sich auf einem Podest von der Höhe dieser Treppe erheben. Das Tempelhaus selbst hat hiebei theils die glatte Mauerfläche, theils ist die letztere mit Halbsäulen versehen, in welchen sich das System der Säulen der Vorhalle fortsetzt und eine scheinbare Nachbildung des hellenischen Peripteraltempels ergiebt.

Anderweit findet der Säulenbau eine reichliche Verwendung für die architektonische Ausgestaltung grosser Innenräume. Hieher gehören besonders die Basiliken, Gerichts- und Börsenlokale, welche zum vorzüglichsten Typus römischen Lebens gerechnet werden müssen. Es sind Langräume, welche sich durch Säulenstellungen und Gallerieen über diesen in mehrere Schiffe sondern. Das Allgemeine der Formenbehandlung ist hier wiederum hellenisch; aber die der hinteren Schmalseite des Gebäudes sich anfügende grosse Halbrund-Nische, das richterliche Tribunal, giebt dennoch der Gesammterscheinung ein wesentlich abweichendes Gepräge.

Noch ungleich auffälligere Eigenthümlichkeiten gingen aus der Anwendung des Bogenbaues, dessen Technik und Form der altitalischen Tradition angehört, hervor. Er kam den praktischen Bedürfnissen der Römer und der grossartigen Weise, mit welcher sie diese zu erfüllen liebten, ebenso diensam entgegen, wie der mächtige Schwung seiner Form ihn zur wirkungsreichen monumentalen Verwendung geeignet machte. Er gab die Veranlassung zu Brückenbauten, welche zum Theil mit Riesenkühnheit ausgeführt wurden, zu Wasserleitungen, welche den Quell des Gebirges oft meilenweit hoch über der Ebene in das Herz der Stadt führten. Er liess Thore entstehen, welche in fester Erhabenheit die Zugänge zu den Sitzen der Völker bezeichneten, welche durch Inschrift und Bildwerk, allem Volke sichtbar, zu Denkmälern grosser Männer und Thaten geweiht werden konnten. Er gab Gelegenheit, auch selbständige Denkmäler dieser

Art an bedeutungsvollen Stellen, besonders zum Gedächtniss der Triumphzüge beglückter Sieger, zu errichten. Er verstattete es, bauliche Massen in festem Verband und überall zugänglich, Arkaden neben Arkaden und über Arkaden, je nach dem Bedürfniss emporzugipfeln, durch solche Structur für den Schauraum des Theaters, für den des rings umschlossenen Amphitheaters, in welchem dem römischen Volke die blutige Lust der Thier- und Menschenkämpfe vorgeführt ward, für den der Circus-Rennbahn, feste Unterbauten zu gewinnen. — Doch hatte die Bogenform keine selbständig künstlerische Ausbildung; es war die ungegliedert starre Masse des Bogens, getragen von der ebenso starren Mauer- oder Pfeilermasse. Was ihr fehlte, ward durch Hinzufügung einer Dekoration ersetzt, zu welcher das System der hellenischen Architektur seine Formen hergeben musste. Die Aussenfläche des Bogens ward, allerdings fast seltsam, in der Weise eines krummen Architravs gebildet, der Pfeiler, der ihn trug, mit einem deckenden Gesimse versehen. Dann liess man Halbsäulen zu den Seiten des Bogens und oberwärts ein entsprechendes Gebälk vortreten, wodurch eine so feste wie rhythmische Umfassung des Ganzen erreicht ward. Bei den grossen Prachtthoren, namentlich den Triumphbögen, wurden auch wohl frei vortretende Säulen, zum Theil gekuppelte, angeordnet, wurde durch solche Combination, zumal bei sonst reichlich angewandtem Schmuck, der Eindruck stolzester Pracht erreicht. Bei den Arkadenbauten der Theater, Amphitheater u. s. w. lief die gleichartige Halbsäulenordnung hindurch und wiederholte sich von Geschoss zu Geschoss, wobei in naturgemässer Entwickelung unterwärts stärkere, oberwärts leichtere Ordnungen angewandt wurden. Das ursprüngliche Verhältniss des Säulensystems ging hiebei, indem die Zwischenweiten sich übermässig ausdehnten, allerdings mehr oder weniger verloren; aber bei der Verwendung an der architektonischen Masse, bei der Rückwirkung der letzteren auf jene dekorativen Theile konnte und sollte eine selbständige, zumal organische Wirkung der letzteren überhaupt nicht erstrebt werden.

Die Wölbung des Bogens führte zur Ueberwölbung umschlossener Innenräume und somit wiederum zu eigenthümlichen Ausprägungen der Innenarchitektur. Der oblonge Raum ward mit einem Tonnengewölbe, der kreisrunde (oder polygonische) mit einer Kuppel überspannt; halbrunde Nischen, welche sich gegen andre Räume öffneten (wie in den Basiliken), empfingen ein halbes Kuppelgewölbe. In den letzten Zeiten der römischen Architektur, wie es scheint, entwickelte sich die complicirte Form des Kreuzgewölbes. Die ästhetische Unselbständigkeit der antiken Bogenbildung zeigt sich auch an der Gewölbdekoration, der alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, die aber den Schein einer solchen gleichwohl durch Herübernahme der Kassetten

der hellenischen Architravdecke zu gewinnen weiss. Die vorzüglichste Anwendung überwölbter Räume ergab sich bei den Bädern, deren mannigfach abgestufter Gebrauch zu den Lebensbedürfnissen der Römer gehörte; besonders bei jenen kolossalsten Anlagen der sogenannten Thermen, welche mit den Bädern Alles verbanden, was dem Genusse eines behaglichen Nichtsthuns entgegen kommen konnte, und durch deren Anlage die Machthaber, insbesondere die der späteren Zeit, die Gunst der Menge gefangen zu nehmen wussten.

Es ist schliesslich noch der römischen Grabmonumente zu gedenken, die, wie in der Vorzeit Italiens, wiederum eine sehr erhebliche monumentale Bedeutung gewinnen. Sie sind von verschiedenartiger Beschaffenheit, zum Theil in der Form kleiner Tempelheiligthümer gebildet, zum Theil in einer Weise gestaltet, welche die uralte Tumulusform zum festen Thurmbau oder zum riesenmässig emporgeführten Terrassenbau umwandelt.

Die römische Architektur hat nicht das einfach bestimmte Gesetz, nicht den klaren Organismus der hellenischen; aber sie bringt Wirkungen hervor, deren Elemente dennoch sehr entschieden auf einem künstlerischen Bewusstsein beruhen und nicht selten — soweit wir aus vorhandenen Trümmern auf das Ganze architektonischer Erscheinungen zurückschliessen können — auch eine feine künstlerische Berechnung erkennen lassen. Die römische Architektur ist vorwiegend, oder doch zum grossen Theil, Massenbau; dem entsprechend ist ihre Detailbildung, namentlich die des Gesimses, durchgehend derber, voller, gewichtiger als die hellenische (wenn auch ohne die Feinheit der Profilbildung, welche die letztere auszeichnet), ist sie reichlicher mit dekorativen Einzelheiten versehen. Der dekorativen Verwendung des Säulenbaues beim Bogenbau ist bereits gedacht; zu entsprechenden dekorativen Zwecken wird das korinthische mit dem ionischen Kapitäl (in der Form des sogenannten römischen Kapitäles) verbunden, erscheinen anderweitig freie Kapitälbildungen, werden den an die Massen gelehnten Säulen besondre Postamente untergesetzt, die über ihnen befindlichen Gebälktheile vorgeschoben, u. s. w. Vorzüglich scheint auf die Combination der Massen selbst gerücksichtigt, der Art, dass insgemein das einzelne Gebäude sein künstlerisches Gesetz nicht in sich allein, sondern in seiner unmittelbaren Beziehung zu anderen hatte, dass ein künstlerisches Ganzes erst aus der Verbindung verschiedener Baulichkeiten entstand, dass die perspektivische Gesammtwirkung bei solcher Anlage wesentlich mit in Betracht kam. Schon jener, nach etruskischem Grundprincip erbaute Tempel, an welchem sich die Vorderseite bestimmt von den übrigen Seiten unterscheidet, deutet auf ein solches Gesetz hin; er lag insgemein im Grunde einer umschliessenden Räumlichkeit, deren Umgebung

entschieden zu ihm gehörte, seine Wirkung zu vollenden bestimmt war. Die Fora (die öffentlichen Hauptplätze) mit ihren Bogenthoren, Säulenhallen, Basiliken, Denkmälern, Tempeln bildeten insgemein ein zusammenhängendes Ganzes solcher Art. Die Gelegenheit, die sich, zumal bei felsiger Lage, für den grösseren Reiz combinirter Bauanlagen durch eine verschiedenartige Bodenhöhe ergab, wurde mit Umsicht zum Gewinn solcher Wirkung ausgenutzt.

Es liegt im Uebrigen in der Natur der Sache, dass eine künstlerische Richtung, die in der Architektur das Organische dem Dekorativen nachstellt, der Gefahr einer willkürlichen Behandlungsweise leicht ausgesetzt ist. Die römische Architektur erscheint, nachdem sie ihr eigenthümliches Gerüst festgestellt, eine Zeit lang bemüht, dieser Gefahr durch eine gewisse schulmässige Strenge der Behandlung, die im Einzelnen selbst ein monotones Gesetz nicht verschmäht, vorzubeugen. Als ihr Verfall begann und dies Gesetz sich lockerte, fiel sie einer völligen Willkürherrschaft des Geschmackes anheim.

In der bildenden Kunst der römischen Herrschaft erscheint die hellenische Richtung, d. h. die Wiederaufnahme, Nachbildung, Umprägung Desjenigen, was aus den grossen Blüthezeiten der hellenischen Kunst überkommen war, von sehr umfassender Bedeutung. Doch tritt auch hier eine eigentlich römische Richtung von charakteristischer Besonderheit hervor. Diese beruht wiederum ganz auf jener mächtigen Energie, mit welcher das Römerthum den realen Bedingnissen des Lebens zugewandt war. Sie hat es mit dem historisch Gegebenen, mit dem Bildniss, mit der Darstellung des geschichtlichen Ereignisses, zu thun und ist emsig bemüht, den unausweichlichen Forderungen desselben gerecht zu werden. Ihr Werk hat den Zweck, als gewichtiges und wirksames Zeugniss des Gegenwärtigen und Erlebten in das Leben einzugreifen. Aber ähnlich wie die römische Architektur eine harmonische Umkleidung unter den hellenischen Formen sucht, ist auch die, im engeren Sinne so zu nennende römische Bildnerei bemüht, durch Beobachtung der hellenischen Stylverhältnisse ein geläutertes Maass, einen reineren Adel zu gewinnen.

Der Entwickelungsgang der Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft ist in drei Hauptperioden zu sondern.

Erste Periode.

Die erste Periode beginnt im zweiten Jahrhundert v. Chr., mit jenen ersten ansehnlicheren Uebertragungen hellenischer Kunst nach Rom, welche besonders nach der Mitte des Jahrhunderts stattfanden. Bestimmter entfaltet sich ihr künstlerischer Charakter, wie es scheint, im Laufe des ersten Jahrhunderts v. Chr.; sie dauert unter den ersten Kaisern fort, bis zur Zeit des Unterganges des augusteïschen Hauses und des Eintrittes der Herrschaft der Flavier (69 n. Chr.) In ihr ist die hellenische Richtung vorwiegend, theils ausschliesslich, theils so, dass sie dem eigenthümlich Römischen, ohne in dasselbe zur volleren Wirkung aufzugehen, ihr Sondergepräge mit einer gewissen Feinheit aufdrückt.

Architektur.

Das Festhalten an der überlieferten hellenischen Architekturform, die Reinigung derselben und ihrer Verhältnisse nach der Lehre, welche man aus den Meisterwerken der früheren Zeit schöpfte, macht sich, wie bereits angedeutet, vornehmlich an den, dieser Periode angehörigen Resten der hellenischen Lande bemerklich.

Vorzüglich wichtig und bezeichnend sind in diesem Betracht die Reste einiger Bauanlagen von Attika. Die Propyläen des äusseren Vorhofes des grossen Demeter-Tempels zu Eleusis waren geradehin eine Kopie des Mittelbaues der Propyläen der athenischen Akropolis, in allem Hauptsächlichen mit genauer Nachbildung des Originales, in nebensächlichen Dingen und feineren Einzelheiten doch nicht frei von Abweichungen und kleinen Missverständnissen der Form. Ihr Bau gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der Zeit um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. an. — Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde das noch stehende, der Athene Archegetis geweihte Propyläum des neuen Marktes zu Athen gebaut, eine dorische Halle, die in den leichteren Verhältnissen allerdings von den dorischen Monumenten des fünften Jahrhunderts, in dem würdigeren Ernste der Formen aber ebenso von dem flachen oder rohen Dorismus des vierten bis zweiten Jahrhunderts unterschieden ist. — Ungefähr derselben Zeit gehören die kolossalen Säulen an, welche von dem Tempel des olympischen Zeus zu Athen noch vorhanden sind; sie sind korinthisch, in den Kapitälen ebenso wie in den Gliederungen von reiner und edler Bildung. — In Asien gehört der Haupttempel zu Aphrodisias, von dessen glänzender ionischer Säu-

lenumgebung der grösste Theil noch aufrecht steht, in den Beginn der Kaiserzeit; ihr Styl entspricht (z. B. in der Säulenbasis) dem der asiatischen Monumente der vorigen Epoche. — Sodann der Tempel des Augustus und der Roma zu Ancyra, dessen Reste eine so reiche wie feine Behandlung der korinthischen Form bezeugen.

In Italien bieten die Reste von Pompeji (verwüstet 63 n. Chr., zerstört 79 n. Chr.) Beispiele späthellenischer Behandlungsweise und ihrer Uebergänge zu den bezeichnend römischen Formen.[1] Jene machen sich besonders an den Hallen eines dreiseitigen Platzes zur Seite des Theaters und den mit ihnen verbundenen Räumlichkeiten geltend. Hier sind leichte, zum Theil zierlich spielende dorische Formen von spät griechischer Art vorherrschend, während der in jenen Platz führende Portikus ähnlich leichte, ionisch dekorative Formen hat. Die Uebergänge zum Römischen herrschen an den baulichen Resten, welche das Hauptforum umgeben, vor. Die Hallen desselben hatten flache, selbst missverstanden dorische Formen; der grosse Tempel im Grunde des Forums war nach italischer Art, wahrscheinlich mit einem korinthischen Portikus, angelegt. Das Baumaterial von Pompeji hat keine sonderlich monumentale Beschaffenheit; Alles, zumal in den Privatanlagen, ist auf einen leichten dekorativen Eindruck berechnet. Das sorglos kleinstädtische Behagen, begünstigt durch alle Reize der Natur, — ebenso aber auch die Uebergangsstellung zwischen der gewichtigeren Herrschaft des hellenischen und des römischen Baustyles, dürfte zu der bunten Entfaltung des Dekorativen, von dem die Reste Pompeji's umspielt sind, wesentlich beigetragen haben.

Rom hatte sich seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts mit zahlreichen Tempeln und andern Bauten, mit „Silberhallen“ zur Seite des Forums, für den Geldverkehr u. drgl., geschmückt. Dies waren jedenfalls noch Werke des spätetruskischen und in dessen Art gräcisirenden Styles. Im zweiten Jahrhundert folgten bedeutendere Unternehmungen. Die hellenische Siegesbeute gab Anlass zu den ersten prächtigen Marmortempeln, denen des Jupiter Stator und der Juno, beide innerhalb eines gemeinsamen Säulenhofes durch Metellus Macedonicus bald nach der Mitte des Jahrhunderts erbaut und mit griechischen Kunstwerken reichlich geschmückt. Stattliche Basiliken traten an die Stelle der Silberhallen. Der Neubau des Jupitertempels auf dem Kapitol (nach dem Brande des ältern im Jahr 83 v. Chr.) wurde aber noch nach dem etruskischen Schema ausgeführt. — Ungefähr

[1] Mazois, les ruines de Pompéi. Gell and Gandy, Pompejana.

gleichzeitig mit diesem Neubau ist der Rest des dorischen Herkulestempels zu Cora unfern Rom, in flacher, wiederum späthellenischer Form; — und der grossartige Bau des sogenannten Tabulariums (Archives und Schatzhauses) am Südhange des Kapitols, dessen Ueberbleibsel das älteste Beispiel eines Arkadenportikus, mit einer dorischen Halbsäulen-Architektur, enthalten.

Zu einer höchst gesteigerten Entwickelung des baukünstlerischen Strebens gaben die Jahrzehnte um die Mitte des ersten Jahrhunderts v. Chr. Veranlassung. Es war die Zeit des gewaltigsten Wettkampfes genialer Naturen um die Herrschaft der Welt; es galt, durch Werke von nie gesehener Pracht das römische Volk, dem sie dargeboten wurden, zu gewinnen, ein Zeugniss der Grösse stets durch das andre zu überbieten. Freilich handelte es sich hiebei zunächst um kolossalen Luxus, um kühnste Technik, um schlagende Wirkung des Augenblicks; Theater und Amphitheater wurden für wenig Tage aufgeschlagen, riesig gross, zauberische Ueberraschungen gewährend, mit dem ersinnlichsten Ueberfluss prächtigen Schmuckes ausgestattet. Doch hatten diese Unternehmungen jedenfalls vielfachste Uebung handwerklicher Kräfte zur Folge; auch fehlte es nicht an zahlreichen dauerbaren Werken, an denen die letzteren sich gründlicher bewähren konnten. Steinerne Theater, neue Basiliken, die zum Theil — wie die Basilica Aemilia — das Staunen der Folgezeit blieben, glänzende Tempel, andre Werke für volksthümliche Zwecke folgten. Pompejus und Caesar waren es, die unter eignem Namen oder dem ihrer Genossen die grösste Mehrzahl dieser Werke ausführen liessen. — Erhalten ist nichts hievon. Nur ein Paar kleine Tempel, der der Fortuna Virilis zu Rom (als Kirche S. Maria Egiziaca verbaut) und der sogenannte Vestatempel zu Tivoli scheinen in diese Zeit zu gehören; der erste ein Bau von ionischer, der zweite, kreisrund, von korinthischer Art, beide die Reminiscenz hellenischer Gliederung schon in einer eignen, derberen Form wiederholend; der Tempel von Tivoli zugleich durch die noch in etwas freie Behandlung seiner Kapitäle bemerkenswerth.

Augustus (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) setzte diese baulichen Unternehmungen in demselben Sinne, doch in ruhigerem Beharren, nach einem gleichmässigeren Plane fort. Seine Freunde theilten seine Bestrebungen. Rom wandelte sich unter Augustus aus einer „Ziegelstadt“ in eine „Marmorstadt“; die römische Architektur gewann unter ihm, wie es scheint, den vollen, festen Boden zu charakteristisch eigner Entwickelung. Tempel in überaus grosser Anzahl wurden hergestellt oder neu gebaut,

umfassende Anlagen für Zwecke des öffentlichen Nutzens oder Vergnügens errichtet.

Das merkwürdigste der erhaltenen baulichen Denkmäler ist das Pantheon, ein kolossaler, kuppelgewölbter Rundbau, im inneren Durchmesser 132 Fuss breit und ebenso hoch, mit einem vorgebauten mächtigen Portikus von italischer Anlage. Das Gebäude gehörte zu den von Agrippa erbauten Thermen, war ursprünglich für diese bestimmt (daher seine eigenthümliche Form) und wurde erst nach der Ausführung zum Tempel geweiht. Das Innere, von dem Charakter hellenischer Innenräume abweichend, gewährt den Eindruck ruhigster, in sich beschlossener Erhabenheit; die cylindrische Wand des Inneren ist mit acht grossen Nischen versehen, welche ursprünglich ohne Zweifel insgesammt offen waren und in Wechselwirkung mit dem Kuppelgewölbe jenen Eindruck wesentlich steigerten (obgleich ihre Bogenlinie unschön in die Cylinderfläche eingriff); der vorhandene Säulenbau des Inneren, der die Nischen zum grössten Theil füllt, gehört einer Bauveränderung aus späterer römisch antiker Zeit an. Die Architektur des Portikus ist ein Beispiel der korinthischen Form in gesetzlicher, grossartig ernster Behandlung. — Von andern Tempeln der Zeit sind in Rom nur geringe Reste vorhanden. Die Fragmente des Tempels der Concordia tragen das Gepräge einer feinen Grazie. Die Reste des mächtigen Tempels des Mars Ultor, welcher mit dem umschliessenden „Forum des Augustus“ eine zusammenhängende Prachtanlage ausmachte, zeigen die römisch korinthische Form in vorzüglichst schöner und glänzender Durchbildung. — Der Tempel des



Tempel des Augustus und der Roma zu Pola.

Augustus und der Roma zu Pola in Istrien, ebenfalls mit korinthischen Säulen, darf als ein besonders bezeichnendes und wohlerhaltenes Beispiel einfach italischer Tempelanlage angeführt werden.

Von dem durch Augustus errichteten Theater des Marcellus zu Rom ist ein Theil des äusseren Arkadenbaues erhalten, zwei Geschosse, das untere mit dorischer, das obere mit ionischer Halbsäulenarchitektur. Beide haben noch die völlige Gebälkformation, welche (wie der Triglyphenfries des Dorischen) die Reminiscenzen der einstigen Balkendecke enthält und in solcher Art zur Verbindung mit dem römischen Massenbau minder geeignet erscheint. Auch ist hier in dem dorischen Gebälk der etruskische Geschmack, Zahnschnitte über den Triglyphen anzuordnen, noch nicht beseitigt.

Als Prachtthore aus Augustus Zeit sind zunächst einige im oberen Italien, zu Aosta, Susa, Rimini zu nennen. Sie sind von verhältnissmässig einfacher Anlage, das zu Aosta mit einem dekorativ dorischen Gebälk, das zu Rimini mit einem zierlichen Giebel vor der oberen Masse, dessen Form indess wiederum einen zu selbständigen Charakter behauptet und hiedurch der innigeren Verbindung des hellenisch Dekorativen mit dem Massenbau noch entgegensteht. Der Innenbau des Thores S. Sebastiano zu Rom gilt als Siegesbogen des Drusus (9 v. Chr.) und hat ebenfalls noch den Giebel; doch würden seine Säulen einer späteren Restauration zuzuschreiben sein. (Hiebei ist ferner an die muthmaasslich gleichzeitigen Thore von Perugia, S. 185, f., und die ebenfalls noch selbständigere Behandlung des Dekorativen an ihnen zu erinnern.)

Das Grabmal, welches sich Augustus unter dem Namen des Mausoleums zu Rom errichtete, war ein in mächtigen Steinterrassen aufsteigender Tumulus. — Erhaltene Grabmonumente der Zeit bestehen zumeist aus starken Rundthürmen auf viereckigem Untersatze oder ohne einen solchen, in mehr oder weniger reicher Ausstattung. So das der Caecilia Metella bei Rom, aus den letzten Jahren der Republik; das der Plautier bei Tivoli; das des Munatius Plancus bei Gaeta. — In andern Fällen liebte man es, für diesen Zweck die ägyptische Pyramidenform nachzuahmen. Als erhaltenes Beispiel der Art ist die Pyramide des Cestius zu Rom anzuführen. —

Ein Zeitgenoss des Augustus, Herodes der Grosse, liess in Palästina und anderweit im Orient, auch in Griechenland, ansehnliche Prachtbauten aufführen. Zu diesen gehörte der im Style der Zeit, in korinthischer Form ausgeführte Neubau des Tempels zu Jerusalem.

Die Bauten der näheren Nachfolger des Augustus bis zu den flavischen Kaisern waren im Allgemeinen weder sehr umfassend, noch von ausgezeichneter monumentaler Bedeutung. Unter der Regierung des Claudius wurden grosse Wasserbauten, u. A. Wasserleitungen, ausgeführt. Ein Bogendenkmal der letzteren ist Porta Maggiore zu Rom, ein einfaches Werk, wiederum mit dekorativen Giebelarchitekturen. — Nero baute, nach dem Brande Roms, mit ungeheurem Aufwande sein „goldnes Haus", dessen Anlagen nach seinem Tode zerstört wurden.

Sculptur.

Von dem Eintritt eines lebhafteren Betriebes der hellenischen Sculptur um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr., von der Wahrscheinlichkeit der Wechselbezüge zwischen dieser Erscheinung und den gleichzeitig bekundeten Kunstbedürfnissen Roms ist bereits (S. 181) die Rede gewesen. Der Prachtbau, welchen Metellus Macedonicus damals zu Rom ausführen liess, war mit Bildwerken des Polykles und andrer Meister jener Zeit reichlich geschmückt.

Glänzender erscheint der neue Aufschwung der hellenischen Sculptur im folgenden Jahrhundert, zur Zeit des Pompejus, des Caesar, des Augustus. Wir finden die Meister zum Theil bestimmt in Rom beschäftigt, die kunstvollsten Werke allem Anscheine nach für Rom oder sonstige Lieblingsstätten der römischen Machthaber gefertigt. Höchst ausgezeichnete Arbeiten, zum Theil schon im Alterthum und ebenso in unsern Jahrhunderten als Gipfelpunkte aller Kunst gepriesen, geben uns eine Anschauung des Strebens, der Erfolge jener künstlerischen Thätigkeit. Sie haben in der That, in gewissen Beziehungen, das volle Anrecht auf jenen Ruhm. Es ist eine Durchbildung in diesen Arbeiten, die in der Entwickelung des körperlichen Organismus, in der Darlegung seiner Motive und seiner Wirkungen, in dem Schmelz der Uebergänge, dem Gleichgewicht der Verhältnisse, dem Rhythmus der Bewegungen das höchst Vollendete erreicht; es ist, wo die Aufgabe dies erforderte, eine Durchdringung des geistigen Gehaltes, eine poesievolle Verkörperung desselben, die nicht minder am Ziele des Darstellbaren steht. Es scheint, als ob in diesen Werken ein Auszug des Höchsten und des Feinsten gegeben sei, was die früheren Blütheepochen der hellenischen Kunst ausgezeichnet hatte, — und nur das Eine ist nicht herübergenommen, was dennoch den innersten Lebenspuls in den Werken des fünften und des vierten Jahrhunderts ausmacht, was den Beschauer dennoch soviel tiefer ergreift als alle

virtuosische Vollendung im Körperlichen und im Geistigen der Darstellung, — die Unschuld des künstlerischen Gefühles. Die Arbeiten dieser römischen Epoche, wie staunenswürdig immerhin, sind in ihrem innerlichen Wesen dennoch Erzeugnisse des künstlerischen Verstandes. Bei jenen galt es, dem Werke, — bei diesen, der eignen Meisterschaft zu genügen.

Als vorzüglichste Sculpturen dieser Zeit und Richtung sind anzuführen: Der sogenannte borghesische Fechter im Pariser Museum, inschriftlich von Agasias aus Ephesos; die Statue eines Kämpfers, der in kühner und straffer Bewegung das ganze Muskelgesetz eines athletisch durchgebildeten Körpers zur Erscheinung bringt. — Der sog. Torso des Belvedere im Vatikan, inschriftl. von dem Athener Apollonios, Sohn des Nestor; der Torso eines ruhenden Herakles von idealer, mit feinstem Studium durchgeführter Bildung. — Der sog. farnesische Herakles im Museum von Neapel, inschriftl. von dem Athener Glykon; eine Statue, die, etwa nach dem Vorbilde des Lysippos, eine möglichst grosse Kraftbefähigung in schon nicht manierloser Weise darlegt. — Die sog. mediceïsche Venus in der Tribuna zu Florenz, inschriftl. von dem Athener Kleomenes, Sohn des Apollodoros; eine Umprägung des praxitelischen Ideales, von unvergleichlich feiner Grazie der Formen, aber der Grazie eines naiven Selbstvergessenseins schon entfremdet. (Der sog. Germanicus im Pariser Museum, die Bildnissstatue eines Römers in Gestalt eines Hermes, inschriftl. von Kleomenes, Sohn des Kleomenes, ist vielleicht von einem Sohne des ebengenannten gefertigt; die Arbeit ist indess trocken und ohne höhere Bedeutung). — Den sog. Apollo von Belvedere im Vatikan, von einem unbekannten Künstler; die Statue des Gottes im vollen Glanze jugendlicher Schönheit und im Ausdrucke erhaben begeisterten Zornes (gegen den besiegten Drachen oder gegen die Erinnyen gewandt), ein Meisterwerk fein berechneter Wirkung, aber diese berechnende Kunst bereits in einer bühnenmässigen Weise zur Schau tragend. (Und zwar der Art, dass alle Wirkung der Statue auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers berechnet ist und von andern Standpunkten aus der wundersame Rhythmus der Linien, selbst das Gesetz des organischen Gefüges, wesentlich beeinträchtigt erscheint.) — Die Gruppe des Laokoon im Vatikan, ein gemeinschaftliches Werk dreier rhodischer Künstler, des Agesandros, Polydoros und Athenodoros; Laokoon und seine beiden Söhne von riesigen Schlangen umwunden, ein Werk des gewaltigsten, durch seine Abstufung und seine Wechselbezüge und so erschütternder wirkenden Pathos, in jeder Beziehung mit vollendeter Meisterschaft durchgearbeitet, aber in einer Weise der Composition, der Behandlung, des Ausdruckes, dass auch hier, bei den mächtigsten künstlerischen Mitteln, das Berechnete einer wiederum mehr bühnenmässigen Wirkung vor-

wiegt.[1] — Noch zahlreiche andre Werke von mehr oder weniger durchgeführter Vollendung reihen sich den genannten an. Zum Theil sind sie als mehr oder weniger freie Nachbildung bestimmter Werke der früheren hellenischen Kunst aufzufassen. Eine meisterliche Technik, verbunden mit einer Weise der Behandlung, die bei aller Feinheit mehr aus der abgezogenen Regel als aus der unmittelbaren Anschauung oder der lebendigen Ueberlieferung der Schule entstanden ist, bildet überall den Grundzug der in Rede stehenden Richtung.

Auch die Namen noch andrer griechischer Künstler dieser Zeit, für deren Werke es uns indess an bestimmter Anschauung fehlt, werden mit Ruhm genannt. Unter den in Rom beschäftigten Meistern, die sich durch eigenthümliches Wesen besonders ausgezeichnet zu haben scheinen, sind hervorzuheben: Pasiteles, zur Zeit des Pompejus, ein Künstler von streng sorgfältigem Charakter, der u. A. auch die alte Kunst der chryselephantinen Götterbilder erneute; — Diogenes, zur Zeit des Augustus, der das Pantheon mit Sculpturen schmückte (und dem man eine Karyatide im Vatikan, als ein zur ursprünglichen Ausstattung des Pantheons gehöriges Werk, zuschreiben zu dürfen glaubt); — Zenodoros, zur Zeit des Nero, der sich in Kolossalstatuen auszeichnete und einen Erzkoloss des Nero von 110 Fuss Höhe, das grösste Kolossalbild des Alterthums, das nachmals als Helios geweiht ward, fertigte.

Der hellenischen Richtung der Sculptur steht, wie bemerkt, die eigentlich römische gegenüber, welche den realen Erscheinungen des Lebens zugewandt ist. Sie bethätigt sich in dieser Epoche vorzugsweise in der Anfertigung von Bildnissen, in denen sie das nicht minder Meisterhafte erreicht. Ihre Zeugnisse beginnen etwa mit der Zeit des Pompejus; ihre vorzüglich gediegenen Leistungen gehören der Zeit des Augustus und seiner näheren Nachfolger an. Diese zeichnen sich ebenso durch die höchst charaktervolle Auffassung und Durchbildung, im Kopf, in der Gestalt, in der Gewandung, wie durch die Gemessenheit des Styles aus. Es ist nicht bloss das Vorbild des festen, seiner selbst bewussten, sich stets bewachenden und kundgebenden Römerthums, in der Reihenfolge seiner stolzen [illegible]r, was die-

[1] Nach wörtlicher Auffassung der Stelle des Plinius (H[illegible]XXVI, 4, 11) über den Laokoon würde derselbe spät und erst [illegible] Titus gearbeitet sein. Ein unabweislicher Widerspruch würde hierin nicht liegen. Da die Stelle aber auch eine freiere Auslegung gestattet, so kann für die Gruppe füglich auch eine frühere Zeit angenommen werden. (Man hat daher auch keinen Anstand genommen, sie als ein Werk des dritten Jahrhunderts zu bezeichnen, eine Ansicht, die mir nicht die richtige zu sein scheint.)

sen Abbildern desselben ihre Wirkung sichert; es ist von solchem Sinn und Geiste selbst ein voller Theil in das künstlerische Vermögen übergegangen, der Art, dass die Kunstarbeit schon an sich in gleicher Richtung empfunden und durchgeführt erscheint. Es ist ein von den Traditionen der hellenischen Kunst wesentlich verschiedenes Element, mit den gleichzeitigen Leistungen der hellenischen Richtung nur in dem Zwecke der Schaustellung übereinstimmend, aber hierin, und in der unbedingten Gegenwart dieser Erscheinungen, ungleich berechtigter als jene. Beispiele sind in erheblicher Zahl, besonders in den römischen Museen, vorhanden. Sie sind im Einzelnen natürlich von verschiedenem Kunstwerth. Zum Theil, in heroisirten (sogenannt achilleïschen) Portraitbildungen, mischt sich ein ideales Element im hellenischen Sinne hinein. Bei vollgewandeten, namentlich weiblichen Bildnissstatuen, pflegt die Gewandung in kunstvoll berechneter Weise, — doch eben derjenigen Berechnung entsprechend, welche die römische Sitte erforderte, behandelt zu sein. Die zwar leicht gearbeitete sitzende Statue der älteren Agrippina im kapitolinischen, die sogenannte Pudicitia im vatikanischen Museum sind als bezeichnende Werke der letzteren Art hervorzuheben.



Statue der älteren Agrippina.

Das römische Bildniss hatte wesentlich einen monumentalen Zweck; häufig ward es als Bekrönung, als sonstiger Schmuck des archi[illegible]ischen Monumentes verwandt. Hiemit bahnte sich eine weite[illegible]faltung monumental historischer Kunst an. Die Siegesden[illegible] empfingen eine bildnerische Ausstattung, die von ihrer [illegible]eutung, dem Zwecke ihrer Gründung Kunde gab. Unter Pompejus wird ein Römer, Coponius, als Meister derartiger Arbeiten genannt; er fertigte die Statuen von vierzehn Nationen, ohne Zweifel als Zeugnisse der Siege des Pompejus über dieselben. Die Triumphbögen insbesondere wurden gern

mit Statuen geschmückt, welche die besiegten Völker darstellten; die römische Kunst dieser und der späteren Zeit hat in solchen, ob zumeist auch nur dekorativ behandelten Statuen volksthümlichen Charakter und tragische Würde ergreifend zu vereinigen gewusst. Eigenthümliches Interesse erweckt u. A. eine derartige weibliche Statue in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, in welcher man das Bildniss der Thusnelda erkennen zu dürfen gemeint hat,[1] (ebenso wie in einer Büste des kapitolinischen Museums, No. 59, das Bildniss des Arminius,[2] in einer andern Büste das des Thumelicus, des Sohnes von Arminius und Thusnelda, den diese in der Gefangenschaft geboren hatte). — Von anderweitig bildnerischer Ausstattung an Monumenten der in Rede stehenden Epoche kommen sodann nur noch zwei sehr beschädigte Relieffragmente in der Villa Borghese zu Rom, welche einem Triumphbogen des Claudius angehörten,[3] in Betracht. Man erkennt in ihnen die Darstellung kriegerischer Versammlungen, wobei das Einzelne der Form durch die edle Fülle des Styles ausgezeichnet, von einer irgend gruppenmässigen, dramatisch angeregten Composition indess noch nichts wahrzunehmen ist.



Statue der Thusnelda (?).

Die römischen Münzen, früher mit rohem, wenig kunstreichem Gepräge, schliessen sich seit den Zeiten des Cäsar und Pompejus, in der charaktervollen Behandlung der auf ihrer Vorderseite enthaltenen Bildnissköpfe, der eben bezeichneten Richtung an. Auf der Rückseite sind manche sinnvolle Compositionen, zum Theil in Bezug auf die öffentlichen Verhältnisse des Reichs oder des kaiserlichen Hauses, angedeutet.

Die Arbeit der geschnittenen Steine erfreut sich auch in dieser Zeit einer höchst umfassenden Theilnahme. Hier herrscht die hellenische Kunstrichtung vor; völlig im Sin[illegible] früheren Leistungen der Art, so dass die Unterscheidung [illegible]n, was der einen und was der andern Epoche angehört, oft höchst schwierig

[1] Goettling, Thusnelda, Arminius Gemahlin und ihr Sohn Thumelicus, in gleichzeitigen Bildnissen nachgewiesen. — [2] E. Braun (nach H. Brunn), Ruinen und Museen Rom's, p. XI und 174. — [3] A. Nibby, monumenti scelti della Villa Borghese, pl. 1, 5.

und selbst unthunlich ist. Unter Augustus glänzt der Name des Steinschneiders Dioskorides; er hatte den Kopf des Kaisers geschnitten, mit welchem dieser siegelte. Sein Name findet sich auf mehreren Gemmen; andre sind mit den Namen andrer Steinschneider bezeichnet.

Vorzüglich interessant sind einige Cameen der augusteïschen und nächstfolgenden Zeit, deren grosse Dimension und glanzvolle Ausführung sie zu bemerkenswerthen Seitenstücken jener grossen Cameen der Ptolemäer und andrer Nachfolger Alexanders machen, während die dargestellten Gegenstände und die derbere Behandlungsweise allerdings das Wesen der römischen Epoche bekunden. Einzelne von ihnen, mit figurenreichen Compositionen in Bezug auf die kaiserliche Familie, sind vorzüglich charakteristische Zeugnisse der letzteren; die historische Auffassungsweise verbindet sich hier mit der Sprache einer mythischen Symbolik, in solcher Weise Darstellungen liefernd, welche das Walten der kaiserlichen Macht in poetischer Feierlichkeit zur Erscheinung bringen. Zwei von diesen Cameen sind näher anzuführen. Der eine, in dem k. k. Kabinet zu Wien, 9 Zoll breit und 8 Zoll hoch, stellt den Augustus als irdischen Jupiter dar, gemeinsam thronend mit der Göttin Roma; auf der einen Seite, an den Thron sich anlehnend, die Gestalten des Ueberflusses, des Meeres und der Erde, von denen die letztere einen Kranz über das Haupt des Kaisers hält; auf der andern Tiberius als Besieger Illyriens, von dem Triumphwagen, den eine Siegesgöttin führt, herabsteigend, und Germanicus, der an dem Triumphe Theil genommen. Unterwärts Krieger, die eine Trophäe errichten, und Gefangene in nordischer Tracht. — Der andre Cameo in dem K. Kabinet zu Paris (früher in der dortigen Ste. Chapelle), 13 Zoll hoch und 11 Zoll breit. Hier thront Tiberius, ebenfalls als irdischer Jupiter, neben ihm seine Mutter Livia als Ceres; zu den Seiten Figuren der Familie, unter ihnen Germanicus, der von dem Kaiser entlassen wird, um die Führung des parthischen Krieges zu übernehmen, und zwei Musen, welche die Thaten des Helden zu verzeichnen bereit sind. Oberwärts wird Augustus von einem Flügelross zu den himmlischen Regionen emporgetragen, wo ihn die schwebenden Gestalten der Heroen des kaiserlichen Geschlechtes, Aeneas, Julius Cäsar und der ältere Drusus, empfangen. Unterwärts die Gruppen Ueberwundener mit der Andeutung theils nordischen, theils orientalischen Kostüms.

Die Arbeit der Cameen, aus Steinen von verschiedenfarbigen Schichten, führte dahin, Aehnliches auch in verschieden gefärbtem Glase hervorzubringen. Bei der Wahl dieses Stoffes war man nicht, wie bei den Steinen, durch ein gegebenes Maass beschränkt; man benutzte ihn somit besonders da, wo es auf grössere Dimension ankam, namentlich bei Gefässen. Ein Hauptwerk

solcher Art ist die sogenannte Portland-Vase, im britischen Museum zu London, ein 10 Zoll hohes Gefäss von dunkelblauem Glase, über dessen Oberfläche eine feine Schicht weissen, undurchsichtigen Glases geschmolzen ist; in letzterem sind die bildlichen Darstellungen (aus der Mythe von Peleus und Thetis?) auf eine solche Weise geschnitten, dass die Figuren in weisser, der Grund in blauer Farbe erscheinen. Die Arbeit ist höchst geschmackvoll und gehört den besten Zeiten römischer Kunst an. (Neuerlich durch einen Wahnsinnigen zerschlagen, aber vortrefflich hergestellt.) Von vielen andern, zum Theil noch vorzüglicheren Gefässen dieser Art haben sich wenigstens Fragmente erhalten.

Malerei.

Die hellenische Malerei scheint sich gleichzeitig mit der Sculptur nach Rom übersiedelt und in ähnlicher Weise wie diese einen neuen Aufschwung genommen zu haben. Aus der früheren Zeit des ersten Jahrhunderts v. Chr. werden uns die Namen einiger Künstler genannt, die sich bedeutenden Ruhmes erfreuten. Als der ausgezeichnetste der Maler Timomachos von Byzanz, der den Ausdruck einer im Inneren zurückgehaltenen Leidenschaft auf ergreifende Weise darzustellen wusste; so in seiner Medea, welche den Kindermord zu vollführen im Begriff stand, noch aber zwischen dem Grimm der Rache und dem Mitleiden schwankte (nachgebildet in einem herkulanischen Wandgemälde, das allerdings von dem Werthe des Meisters den höchsten Begriff zu geben geeignet ist); so in dem Bilde des Ajax, der tiefgekränkt, über seinem Zorne brütend, dargestellt war; so vermuthlich auch in den Bildern des Orestes, der Iphigenia in Tauris u. a. Neben Timomachos blühte die Malerin Lala aus Kyzikos, deren Bildnisse sehr gesucht waren.

In der Kaiserzeit aber wird geklagt, dass die Kunst der Malerei wiederum von ihrer Höhe herabgesunken sei; die Staffelmalerei scheint sich keiner sonderlichen Theilnahme mehr erfreut zu haben; die Wandmalerei war zu einer Dienerin des Luxus geworden. Jetzt ward ein buntes Spiel arabeskenartig dargestellter Architekturen beliebt; neben diesen sah man gern mannigfaltige Prospekte, landschaftliche Ansichten, Gartenscenen, Kanäle, Hafenstädte u. dgl., die mit launiger Staffage belebt wurden. In den Darstellungen solcher Art war unter Augustus der Maler Ludius besonders ausgezeichnet.

Für die früheren Epochen der Malerei fehlte es fast vollständig an erhaltenen Beispielen. Aus der gegenwärtigen Epoche ist deren eine überaus grosse Fülle, namentlich in den Wand-

gemälden von Herkulanum und Pompeji erhalten. Es sind leichte, oft flüchtige Dekorationsmalereien, mehr oder weniger ohne den Anspruch auf originale Meisterschaft. Aber sie zeigen eine so geistreiche Auffassung, eine so gesunde Praktik, einen so lebendigen Nachhall des hellenischen Geistes, dass die Anknüpfung an die hellenische Kunstrichtung hier wiederum in besonders auffälliger Weise sichtbar wird. Die Uebergangsstellung zwischen hellenischem und römischem Wesen, auf die bei der Architektur Pompeji's bereits näher hingedeutet wurde, scheint für das Verhältniss wesentlich mit in Betracht zu kommen. Die Wandgemälde von Herkulanum und Pompeji gewähren somit zugleich mannigfach schätzbare Rückblike auf die Blüthezepochen der hellenischen Malerei. Viele von ihnen, und ohne Zweifel die wichtigeren, sind geradehin als Nachbildungen älterer Meisterwerke zu betrachten, indem die zumeist sehr bedeutsame Composition und die Auffassung oft einen sehr bemerklichen Gegensatz gegen die Ausführung bilden, manche Darstellungen auch (z. B. die des Perseus und der Andromeda) sich mehrfach in derselben Weise und nur mit verhältnissmässig geringen Abweichungen wiederholen. So erscheint Einzelnes in der That als Reminiscenz jener vorzüglich hohen Entfaltung der Malerei im vierten Jahrhundert, während Andres entschieden das Gepräge des späthellenischen Charakters hat, Andres bereits italischer (römischer) Entwickelung angehört. Rücksichtlich der Technik ist zu bemerken, dass die Arbeiten im Wesentlichen auf nassen Kalk gemalt sind (in einer besonderen Weise der Freskomalerei, die zwar den schönsten Glanz der Farbe hervorzubringen geeignet war, aber schon an sich eine flüchtige Ausführung bedingte), dass Leimfarben (auf trocknem Grunde) nur in sehr geringem Maasse angewandt erscheinen, und dass einzelne Beispiele von Mosaik-Gemälden vorkommen; die letzteren theils als Fussböden, theils ebenfalls als Wandgemälde, deren in jüngerer Zeit verschiedene entdeckt sind. Zu Herkulanum hat man ausserdem vier Marmortafeln gefunden, auf denen Zeichnungen mit Röthel enthalten sind; in Rücksicht auf die antike Zeichnungsweise haben diese ein bedeutendes Interesse (mehr als die Zeichnungen der griechischen Vasenmalerei), indem sie aus sehr bestimmten und genauen Umrissen bestehen, die mit feinstem Formengefühl ausgeführt sind und mit denen eine zart gestrichelte Schattirung verbunden ist. Der grösste Theil dieser Gegenstände befindet sich gegenwärtig im Museum von Neapel.

Die wichtigeren Wandmalereien, — diejenigen, welche an den Hauptstellen der Wände ausgeführt wurden, — gehören vorzugsweise dem Gebiet der griechischen Mythe an, minder häufig den Erscheinungen des wirklichen Lebens. Sie bestehen theils aus sogenannt historischen, dramatisch entwickelten Darstellungen, theils aus solchen, die ein mehr dekoratives Gepräge haben,

bei denen es mehr auf das anmuthige Spiel der Form, als auf einen Inhalt von tieferer Bedeutung ankommt. Die Composition pflegt überall klar und einfach geordnet zu sein, in deutlicher Entwickelung der Form, in gleichmässig vertheilter Beleuchtung, welche jedem Theile der Darstellung Genüge leistet; die harmonische Farbengebung entwickelt sich mehrfach zu einem Colorit von gesättigter Fülle und schöner Durchbildung. Als Gemälde, welche an die edelsten Leistungen griechischer Kunst zu erinnern scheinen, sind hervorzuheben: Achill, dem die Briseïs entführt wird; das schon genannte Bild der Medea; Kassandra, vor Apollo sitzend (dies wunderbare Werk leider verblichen); Zephyr und Flora (von Andern anders benannt): Helena, die dem Menelaus zurückgegeben wird; Venus und Adonis; Neptun und Amymone; das Urtheil des Paris; Chiron und Achill; u. a. m. Einzelne, wie das früher (S. 170, f.) erwähnte Opfer der Iphigenia, erscheinen als nüchterne Copien würdigerer Werke. Unter den mehr dekorativen Figuren und Gruppen sind als Arbeiten hohen Reizes zu nennen: einige Scenen des Privatlebens, vorzüglich schön — eine Gruppe von Mutter und Tochter; Gruppen und einzelne Gestalten von Tänzerinnen, in halb durchsichtigen Schleiergewanden; Gruppen männlicher und weiblicher Centauren; Weiber auf chimärischen Thieren, Bacchantinnen und Aehnliches, — Gemälde, in denen sich die spätere Richtung der hellenischen Kunst ziemlich deutlich ausspricht.



Mutter und Tochter, Wandbild aus Herculanum.

Auf den Nebenfeldern, namentlich dem Sockel der Wände, sind andre Bilder enthalten. Diese pflegen noch ungleich flüchtiger ausgeführt zu sein als die Hauptbilder; doch sind sie als Beispiele für die untergeordneten Richtungen antiker Malerei ebenfalls nicht ohne ein namhaftes Interesse. Es sind theils zierliche Kinderscherze, Amorinen und Genien, die den Verkehr des Lebens in anmuthigem Spiele nachahmen; theils komisch parodische Scenen, Zwerge darstellend, welche mit Humor die Geschäfte des gewöhnlichen Lebens betreiben; — so erscheint namentlich die Darstellung eines Maler-Ateliers als ein sehr ergötzliches Bild. Theils sind es wirkliche Genremalereien,

diese indess höchst unbedeutend und arg geschmiert, dass sich kaum etwas Besondres über sie sagen lässt. Theils Landschaften mit vorherrschender Darstellung von Architekturen, auch sie zumeist sehr flüchtig gemalt. Doch finden sich darunter einzelne Bilder, welche, bei einer etwas sorglicheren Ausführung, die eigentlich landschaftliche Natur zu ihrem Gegenstande haben und diese, in der Zeichnung wie in der Farbe, in einer streng historischen Weise (den Landschaften des Nicolas Poussin unter den Modernen vergleichbar) auffassen. Theils sogenannte Stillleben, Thiere, Früchte, Geräthschaften u. dgl. vorstellend, die frei und keck, aber mit grosser Naturwahrheit gemalt zu sein pflegen und zuweilen ein auf ansprechende Weise abgeschlossenes Ganzes bilden.

Endlich die Darstellungen phantastischer Architekturen, schlanke, rohrähnliche Säulen, die sich luftig emporbauen und durch leichte Gebälke verbunden und mannigfaltig geschmückt erscheinen. Diese bilden eine anmuthige Einrahmung der Wandflächen, auf denen die Hauptbilder enthalten sind, und gestalten sich häufig zur selbständigen Dekoration, deren leichtes perspektivisches Formenspiel den zumeist engen Raum des Zimmers auszuweiten wohl geeignet ist. Eine lebhafte und reiche, wenn auch spielende und nicht ganz selten zum Barocken geneigte Phantasie giebt diesen zierlichen Gebilden zumeist wiederum einen eignen Reiz.

Eigenthümlichen Charakter, völlig abweichend von der Richtung der übrigen Gemälde, hat das grosse Mosaikbild der sogenannten Alexanderschlacht, welches den Fussboden eines Zimmers im Hause des Fauns zu Pompeji schmückt. Der zum Theil beschädigte und unvollkommen restaurirte Zustand, in welchem dasselbe aufgefunden wurde, deutet auf eine vor der Katastrophe des Jahres 79, ohne Zweifel bei dem Erdbeben des Jahres 63 stattgefundene Verletzung. Die Darstellung ist die eines siegreichen Kampfes zwischen Römern und Asiaten; das Kostüm bezeichnet eine entschieden späte Zeit, der des Unterganges von Pompeji schon nahe stehend.[1] Es ist eine historische Composition, voll bewegten und gedrängten Lebens, in schlagender, dramatisch verknüpfter Entwickelung des Vorganges, das Einzelne überall durchaus naiv und ohne Sorge um stylistische Vorbedingungen, obgleich bestimmt (z. B. die Köpfe der Hauptpersonen) auf dem Grunde hellenischer Anschauungsweise gefasst; ein Werk, welches das Wesen der ersten Epoche des römischen Kunststyles, hier in der Verbindung eines völlig unbefangenen Realismus mit der hellenischen Abklärung der Form, wiederum auf höchst bezeichnende Weise darlegt.

[1] Nach dem Urtheil von H. Weiss, dem Verfasser der Geschichte des Kostüms, der sich hierüber im zweiten Bande seines Werkes näher aussprechen wird.

In Rom haben sich nur vereinzelte Reste von Wandmalereien, in dem vorhin bezeichneten mehr dekorativen Charakter, erhalten. Eins der gerühmtesten Stücke ist das schon erwähnte Gemälde der sogenannt aldobrandinischen Hochzeit, im vatikanischen Museum (S. 171). Auf den Resten eines antiken Gebäudes am Esquilin sind neuerlich landschaftliche Bilder vorgefunden, die, bei ebenfalls flüchtig dekorativer Behandlung, durch die grossartige Fassung und Stimmung sehr bemerkenswerth erscheinen.

Zweite Periode.

Mit der Regierung der Flavier (seit 69 n. Chr.), nach den tyrannischen Regierungen von Tiberius bis Nero, gewinnt der römische Kaiserstaat eine neue, feste, seinen inneren Bedingnissen entsprechend geregelte Gestalt. Mit diesem Wechsel hebt die zweite Periode der Kunst des römischen Zeitalters an; dieselbe dauert bis gegen den Schluss des zweiten Jahrhunderts, bis zur Zeit des Septimius Severus (seit 193), in welcher für den inneren Charakter des Staates abermals neue und tiefgreifende Wandlungen beginnen. Es ist die Epoche der zur vollen Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit ausgeprägten römischen Kunst. Die Zeit der Flavier ist die ihrer ersten entscheidenden Entfaltung, die des Trajan (98—117) die ihrer Blüthe. Dann, unter Hadrian (117—138) und wesentlich durch diesen Kaiser veranlasst, macht sich allerdings ein nochmaliger und sehr umfassender Versuch zur Wiederbelebung des hellenischen Geschmackes geltend. Andauernd blieb dieser nicht; doch war damit die innere Kraft jener eigentlich römischen Kunstrichtung gebrochen; die Zeit der Nachfolger Hadrian's, der Antonine, lässt bereits die Unsicherheit und Abschwächung der letzteren erkennen.

Architektur.

Die charakteristische Ausprägung der römischen Architektur wird zunächst durch ein bauliches Denkmal von riesiger Grösse, das flavische Amphitheater oder Colosseum zu Rom, gebaut von Vespasian und vollendet unter Titus im J. 80, bezeichnet. Sein Aeusseres hat drei Arkadenreihen übereinander, mit dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen-Architekturen, und über diesen einen Oberbau mit korinthischen Pilastern. Die Formen des hellenischen Säulenbaues sind hier bereits vollständig, zur entschiedenen Einheit der Wirkung, in die Beding-

nisse des Massenbaues aufgegangen und diesen gemäss, mit Ausscheidung des selbständig Eigenthümlichen (namentlich in den Gebälken der unteren Ordnungen), umgewandelt. — Unter andern Bauten Vespasian's wird vornehmlich der (später zerstörte) Tempel des Friedens als eine der glänzendsten Bauanlagen von Rom gepriesen.

Es folgt ein zweites bezeichnendes Denkmal, geringer an Umfang, aber glänzender in der Ausstattung, der Triumphbogen des Titus zu Rom, ein Denkmal der Eroberung Jerusalem's, nach dem Tode des Kaisers (81) geweiht. Es ist ein einfacher Bogen mit fensterartigen Oeffnungen zu den Seiten, ausgestattet mit einer Halbsäulen-Architektur auf Podesten und kräftiger Attika, mit Bildwerk und dekorativer Gliederung reich geschmückt, aber in einer Weise, welche wiederum das Gesetz der Massenwirkung festhält. In diesem Bezug ist namentlich das (an früheren Monumenten mit Sicherheit nicht nachzuweisende) römisch-composite Kapitäl der Halbsäulen anzuführen.

Unter Domitian wurden andre Prachtbauten von Bedeutung ausgeführt. Hievon scheint nur ein geringer Rest, in den drei in gleicher Flucht stehenden korinthischen Säulen am römischen Forum, dem sogenannten Tempel des Jupiter Stator, erhalten. Ihre Behandlung verräth den ausgebildet römischen Geschmack für das reicher Dekorative, im Gegensatz gegen die mehr hellenistische Ruhe der Form; aber die Durchbildung ist noch durchaus fein und edel. — Von dem durch Nerva gebauten Forum Palladium ist nur ein Fragment der Einschliessungsmauer, mit vortretenden Wandsäulen, erhalten. Die Anordnung lässt das Gebot der Massenwirkung, erhöht durch schmückende Ausstattung, erkennen; die rhythmische Gliederung scheint indess nicht sonderlich glücklich gewesen zu sein. —

Aller frühere Glanz Rom's wurde durch den Prachtbau, den Trajan ausführen liess, verdunkelt. Es war das Forum Trajan's zwischen Kapitol und Quirinal, eine nach einheitlichem Plane gruppirte höchst umfassende Bauanlage, bei der jenes Gesetz einer sich gegenseitig bedingenden Wirkung im grossartigsten Sinne zur Anwendung gekommen zu sein scheint: ein geräumiger Platz, durch einen Triumphbogen eröffnet, stattliche Nebengebäude zu seinen Seiten; quer über den Platz die stolze Basilica Ulpia, fünfschiffig, mit ehernem Deckwerk, mit einem Tribunal auf jeder Schmalseite und Prachteingängen an der Langseite; an die Basilika anstossend ein kleiner Säulenhof, aus dessen Mitte die riesige Gedächtnisssäule Trajan's, welche das Bildniss des Kaisers trug, emporragte; ein kolossaler Tempel des Kaisers, u. a. m. Der Baumeister war Apollodorus aus Damascus. Erhalten ist von alledem sehr wenig. Nur die Reste der Basilika, namentlich die ihrer Säulenportale, zeigen den festen römischen Adel der Form; und nur die Trajans-

säule selbst, vereinsamt und wirkungslos, steht noch auf ihrer alten Stelle aufrecht. Einen eigentlich architektonischen Zweck hatte diese Säule von vornherein nicht; was daran noch vielleicht erinnern konnte, wurde durch einen Bilderfries, der sich um den Schaft emporwickelt, völlig aufgehoben; das selbständige Leben der Säule erscheint völlig vernichtet; und gleichwohl musste gerade sie, innerhalb der Umgebung, für die sie berechnet war, von vorzüglichst entscheidender dekorativer und malerischer Wirkung sein.

Die Form des mächtigen dreithorigen Triumphbogens, mit der Ausstattung frei vortretender Säulen und eines rhythmisch vertheilten Bilderschmuckes, muss in dieser Zeit zur vollen Entwickelung gekommen sein. Der mit dem Raube trajanischer Einzelheiten aufgeführte Triumphbogen Constantins zu



Triumphbogen des Constantin.

Rom wiederholt ohne Zweifel auch in seiner Gesammtanordnung ein trajanisches Muster. — Ausserhalb Roms kommt eine nicht unbeträchtliche Anzahl (einthoriger) Trajansbögen vor. Mit fast überreichem bildnerischem und architektonischem Schmuck ausgestattet ist der zu Benevent, einfacher der am Hafen zu Ancona. Eine Anzahl andrer, ebenfalls in einfacher Ausstattung, findet sich in Spanien, der Heimat Trajans. Auch einer zu Tucca, im Gebiete von Carthago, gehört seiner Regierungszeit an. — Ein Denkmal zu Athen, das Monument des Philopappus, ein grosser dekorativer Nischenbau, zeigt in seinen Gliederungen eine einigermaassen gräcisirende Behandlung. —

Hadrian war selbst Dilettant, wie in andern Künsten, so auch in der Architektur. Er liess zu Rom den Tempel der Venus und Roma, der alle vorhandenen Tempel der Stadt an Grösse und Pracht übertraf, nach eignem Entwurfe bauen. Der Plan war allerdings dillettantisch: kein Doppelheiligthum, sondern zwei gesonderte Tempel, rückwärts mit ihren Bildernischen aneinander stossend, von gemeinsamer Aussenwand und gemeinsamer Säulenstellung umfasst. Die innere Structur — Nischen mit Halbkuppelgewölben, und Tonnengewölbe über den Haupträumen, — war römisch, die äussere Erscheinung, ohne Rücksicht auf das Innere, ein hellenischer Säulenbau. Den Tempel umgab ein ausgedehnter Säulenhof. — Ausserdem erbaute Hadrian zu Rom ein neues kolossales Mausoleum, dem des Augustus ähnlich (die Reste in dem heutigen Kastell S. Angelo); und zu Tivoli eine weitgedehnte Villa mit einer Menge griechisch benannter und ohne Zweifel auch in gräcisirendem Geschmacke ausgeführter Anlagen.

Hadrian's bauliche Sorge war in erheblichem Maasse zugleich den Provinzen zugewandt. Hievon ist Manches in besserem Zustande erhalten als die römischen Reste (oder, wo es neuerlich verschwunden, doch durch bildliche Aufnahme bekannt), und somit besser geeignet, von dem hellenistischen Geschmacke des Imperators und von der unter Umständen unvermeidlichen Zwitterhaftigkeit zwischen hellenischer und römischer Art eine Anschauung zu gewähren. Als ein vorzüglich reines und wohl erhaltenes Denkmal ist die sogenannte „Maison quarrée“ zu Nîmes in Frankreich anzuführen, ein korinthischer Tempel von italischer Anlage und reicher Durchbildung; während die Reste der dortigen Basilika der Plotina (des sogenannten Tempels der Diana) die mächtige Anordnung eines römischen Tonnengewölbes in noch ansprechender Verbindung mit hellenistisch dekorativen Einzeltheilen zeigen. — Sehr bedeutende bauliche Unternehmungen fanden zu Athen statt. Zu diesen gehört ein noch stehender Bogen des Hadrian, in welchem sich die römische Grundform schon willkürlicher mit einem luftigen Tabernakelbau nach hellenischer Art verbindet. Einer (nicht mehr vorhandenen) Säulenstellung hellenischen Styles, zu einer Wasserleitung ausserhalb Athens gehörig, war die Bogenform in völlig willkürlicher Weise aufgesetzt. — In Aegypten baute Hadrian zum Gedächtniss seines Lieblinges Antinous die Stadt Antinoë. Die Trümmer zeigen die Nachbildung späthellenischer Form. Ein (neuerlich zerstörter) Triumphbogen liess eine sehr missrathene Verbindung römischer und hellenischer Form erkennen. — Ein hadrianisches Bogenthor zu Nicäa enthält ebenfalls den Versuch, Römisches in hellenistischer Art umzumodeln. —

Von den Bauten der Antonine zu Rom ist wiederum nur Weniges, doch Bezeichnendes erhalten. Dem Antoninus Pius

(138—161) gehört der Vorbau eines Tempels des Antoninus und der Faustina, eines korinthischen Prostylos von italischer Anlage, der immer noch als ein gutes Nachbild der überlieferten Form erscheint, an; — dem Marc Aurel (161—180) die in der Façade der heutigen Dogana. erbaute Säulenreihe eines korinthischen Tempels, deren Fries, den Uebergang des Ueberlieferten in völlig dekorative Freiheit bezeichnend, schon eine bauchige Form hat, — und die Säule des Marc Aurel, ein Nachbild der Trajanssäule und ursprünglich ohne Zweifel, gleich dieser, auf eine anderweitige architektonische Umgebung berechnet.

Andres Charakteristische aus dieser Zeit findet sich in den Provinzen. So zu Thessalonica (Salonichi) in Macedonien die sogenannte Incantada, der Rest eines Gebäudes von merkwürdiger Anlage, indem über einer korinthischen Säulenstellung eine obere Ordnung von Pfeilern mit Bildwerk zur Anwendung gekommen ist. — Manches in Klein-Asien, mit lokal eigenthümlichen Nachklängen der hellenischen Bildungsweise und mehrfach, z. B. in der Friesformation, in freierer dekorativer Behandlung; besonders ausgezeichnet die zum Theil ansehnlichen Reste korinthischer Tempel zu Knidos und zu Labranda (Alabanda) in Karien, zu Ephesos u. s. w, sowie das nach hellenischer Art angelegte, glücklich erhaltene und in einem verhältnissmässig edeln Style behandelte Theater zu Patara in Lycien. — Einiges in Afrika, wie die Reste eines Aeskulap-Tempels zu Lambaesa; — in Frankreich, wie der mächtige dreithorige Triumphbogen zu Orange. U. s. w.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche setzt sich die Richtung der vorigen zunächst unmittelbar fort. Die hellenisch idealistische Richtung ist, wie es scheint, mit der vorigen Epoche nicht sofort abgerissen. Die Bildnissdarstellung wird, wie mit gleichem Eifer, so zunächst auch in ähnlicher Grösse des Styles betrieben; die Bildnissstatuen und Büsten der Familie der Flavier gehören wesentlich noch zu den gediegensten Arbeiten der Gattung.

Einige Monumental-Sculpturen bezeichnen den weiteren Verfolg des Strebens. Dahin gehören die des Titusbogens, welche sich auf die Feier des Triumphes beziehen. Vorzüglich bedeutend sind zwei Relieftafeln an den Innenseiten des Durchganges, welche den siegreichen Imperator auf der, von der Göttin Roma geführten Quadriga nebst Gefolge und die Träger der aus dem Jehovatempel von Jerusalem herübergeführten Trophäen darstellen. Die Anordnung beider ist durch Fülle und Klarheit,

die Ausführung durch frisches Leben und gehaltene Würde ausgezeichnet.

Die Reste des von Nerva erbauten Forum Palladium haben Fries-Sculpturen mythischen Inhalts, Pallas Athene als Lehrerin weiblicher Künste und Andres darstellend. Hier ist eine künstlerische Richtung, die, in einer malerisch freieren Behandlung der Composition und in einem gewissen handwerklichen Vortrage, vielleicht als ein Beispiel derjenigen Weise gelten kann, in welcher das Römerthum überhaupt die von Hellas herübergenommenen Aufgaben bei der bildnerischen Ausstattung seiner Tempel verwandte.

Entscheidende Bedeutung gewinnen die Bildwerke der Monumente Trajans. In ihnen prägt sich die römische Sculptur zur Selbständigkeit aus, entfaltet sich auf dem Grunde naiver Lebensanschauung eine historische Kunst, deren Aufgabe zunächst allerdings nicht, wie in der hellenischen Kunst, das Gesetz der Schönheit in dem Wechsel seiner Offenbarungen ist, die zunächst wiederum nur ein Dokument für das einzelne Ereigniss und für Reihenfolgen von Ereignissen feststellen soll, die aber durch Ernst und Wahrheit, durch lebendigen Sinn für den Gehalt des Ereignisses und dessen dramatische Aussprache, durch entschlossene Beschränkung auf das Nothwendige und die hieraus hervorgehende stylistische Gebundenheit nicht minder zur hohen künstlerischen Berechtigung gelangt. Was in der ägyptischen und in der altasiatischen Kunst an urkundlicher Bilderschrift vorlag; was, wie es scheint, auch im dunkeln Gefühle der altitalischen Kunst lebte; was in einzelnen Fällen in die hellenische Kunst hereingeklungen, dort aber (wie in den auf die pergamenische Schule bezüglichen Werken) sofort wieder in die eigne Sphäre des hellenischen Kunstgeistes übertragen war, das giebt sich hier in charakteristischer Eigenthümlichkeit, in der Entwickelung voller, nachhaltiger Kraft. Das Stoffliche blieb in diesen Werken freilich, bei aller Bedeutung, auf welche sie einen unzweifelhaften Anspruch haben, überwiegend; eine tiefere, mehr individuell künstlerische Durchbildung, wie zu einer solchen sich die hellenische Kunst in den Zeiten ihrer Blüthe hindurchgerungen hatte, wurde in ihnen schon nicht mehr erstrebt. Ihre Behandlung hat einen allgemein schulmässigen Charakter; die Geschichte schweigt über die Meister, welche an der Ausführung thätig waren.

Es gehört hieher zunächst der grössere Theil der Sculpturen, mit denen der Triumphbogen des Constantin geschmückt ist: acht an der Attica befindliche Reliefs, mit Einzelscenen, welche sich auf die dacischen und parthischen Kriege Trajan's und auf seine friedliche Wirksamkeit beziehen und die jedesmalige Aufgabe in gedrängter Fassung erfüllen; acht runde Reliefs mit Scenen aus dem Jagdleben des Kaisers, in leichterer,



Eberjagd Trajans. Relief am Constantinsbogen.

mehr dekorativer Haltung; mehrere zusammengehörige Reliefs, die als Ganzes eine grossartige Schlachtcomposition in wiederum gedrängter, aber zugleich sehr glücklicher Entwickelung bilden; und, vor der Attika, die Statuen gefangener Dacier, in jenem würdevollen Ernste, den die Römer auch in solchen Gestalten auszudrücken liebten. — Sodann das Reliefband, welches sich, für die Schau freilich in überaus ungünstiger Weise, um den Schaft der Trajanssäule emporwindet, mit ausführlicher Darstellung der Ereignisse des dacischen Krieges. Die Zahl der darauf enthaltenen, etwa zwei Fuss hohen menschlichen Gestalten beträgt 2500. In ungezwungener Verbindung reiht sich hier in der Regel, dem Fortgange einer Erzählung entsprechend, Scene an Scene; die Gruppen ordnen sich, wie im leicht ansteigenden Terrain, zumeist einfach (manchmal mit etwas zu mässiger künst-



Von den Reliefs der Trajanssäule.

lerischer Rücksicht) übereinander; die Bezeichnung besonderer Lokale ist mit anspruchloser Naivetät gegeben, die Handlung überall, bei einer im Einzelnen stets nur geringen Figurenzahl, frisch und deutlich entwickelt, Leidenschaft und Pathos, wo dazu die Veranlassung vorlag, mit Sicherheit ausgesprochen. Das Ganze hat das Verdienst eines Geschichtswerkes, in welchem sich Ernst und Treue, einfach klarer Vortrag, ein offener Blick für das rein Menschliche und würdige Haltung zur befriedigenden Wirkung vereinigen. — Die Sculpturen des Triumphbogens von Benevent haben eine, im Allgemeinen ähnliche Behandlung. So auch die wenigen an dem Denkmal des Philopappus zu Athen.

Die hellenistische Richtung Hadrian's fand in der Sculptur ein noch ergiebigeres Feld als in der Architectur. Hier hinderte Nichts, auf die Muster der griechischen Blüthezeit abermals zurückzugehen und Neues thunlichst in deren Sinne zu schaffen. Selbst die phidiassische Kunst der chryselephantinen Werke ward abermals hervorgesucht. Hadrian schmückte den von ihm vollendeten Tempel des olympischen Zeus zu Athen mit einem aus Gold und Elfenbein kunstvoll gearbeiteten Kolossalbilde des Gottes; Herodes Atticus (sein Zeitgenoss, der Griechenland gleichfalls zu verherrlichen bemüht war,) den Poseidontempel des korinthischen Isthmus mit einer grossen chryselephantinen Gruppe des Poseidon, in der aber Missverstand oder Eigenwille das stoffliche Verhältniss schon der Art verkehrt hatte, dass z. B. die Rosse aus Gold und ihre Hufe aus Elfenbein, die Körper der Tritonen aus Gold und ihre Fischschwänze aus Elfenbein gearbeitet waren. — Zahlreiche Marmorwerke, die auf unsre Zeit gekommen, bezeichnen die eifrige Thätigkeit der hadrianischen Epoche und die Art und Weise, in welcher sie sich kundgab. Mit der feinen virtuosischen Erneuung der hellenischen Kunst, wie diese in der vorigen Epoche betrieben ward, hat sie wenig mehr gemein. Sie geht mit entschiednerer Absicht auf die Grösse des Styles, auf die Breite des Vortrages, welche den grossen Zeiten der hellenischen Kunst eigen waren, zurück; aber sie hat nicht mehr die Fähigkeit, in das innere Leben jener Vorbilder einzudringen. Wir verdanken der hadrianischen Sculptur eine Fülle hellenischer Anschauungen, zum Theil von tiefster Bedeutung; aber es sind mehr oder weniger nur äusserliche, zumeist auch nicht manierlose Nachahmungen. — Der Mangel an selbständig künstlerischer Grundlage, gelehrte Liebhaberei, abergläubische Sorge führten gleichzeitig dazu, auch das Alterthümliche früherer Entwickelungsstufen der Kunst, das in seiner strengen Gebundenheit als ein Heiligeres erschien, zur erneuten Anwendung zu bringen. Die meisten archaistisch hellenischen Sculpturen, welche auf unsere Zeit gekommen sind, gehören der hadrianischen Periode an; sie unterscheiden sich, auch wo die

jüngere Entstehungszeit in freierer Behandlung von Einzelheiten nicht unmittelbar zu Tage liegt, durch ihre erlogene Strenge von der Treuherzigkeit des wirklich Alten. So ward auch die Weise der ägyptischen Kunst, ihrem mystischen Charakter zu Liebe, mehr oder weniger frei mit Eifer nachgeahmt.

Dennoch hat die hadrianische Sculptur in einer Darstellung einen neuen künstlerischen Typus geschaffen. Es sind die Bilder des Antinous, jenes jungen Lieblinges des Kaisers, der



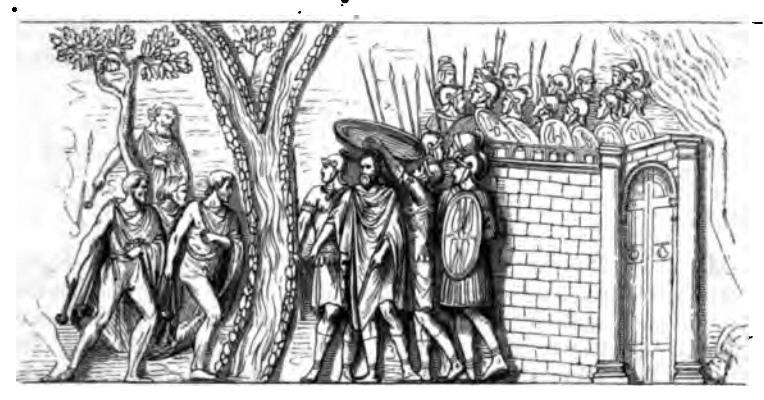
Kopf des Antinous.

für ihn, wie es scheint, in Aegypten einen geheimnissvollen Opfertod erlitten hatte und dem dafür Vergötterung zu Theil ward. Sein Cultus verbreitete sich über das ganze Reich; seine Bilder ebenso, als einfaches Bildniss, in heroischer, dämonischer, göttergleicher Gestalt, selbst in der starr gewichtigen Form der ägyptischen Kunst. So finden sie sich überall in den Museen. Was die Kunst der Zeit an würdiger Behandlung vermochte, hat sie in diesen Bildern geleistet; doch beruht nicht hierin ihre eigenthümlichste Bedeutung. Es ist ein neues Element geistigen Ausdruckes, was in ihnen sich ausspricht, ein fast tiefsinniger Zug, der mit einer Mischung von Kraft, Weichheit und Trauer, die jugendliche Gestalt zum Opfer stempelnd, das Gemüth des Beschauers fesselt. Es sind nicht die äusseren Umstände, nicht das Wort des Imperators und die Schmiegsamkeit vor diesem, was der Auffassung solcher Bilder die Bahn bereitet. Es ist das Sühnebedürfniss der ihrem Untergange entgegenschreitenden alten Welt, welches sich hier ahnungsvoll ausspricht.

In der Zeit der Antonine erscheint die historische Sculptur, namentlich in der bildnerischen Ausstattung monumentaler Architekturen, wiederum in eifriger Pflege.

Als erhaltene Werke der Art, welche sich auf Antoninus Pius beziehen, sind hervorzuheben: zwei Relieftafeln historischen und historisch symbolischen Inhalts, im Conservatorenpallast des Kapitols zu Rom, von einem Triumphbogen des Antoninus entnommen, welcher bis zum Anfange des 16ten Jahrhunderts am Corso stand (gewöhnlich als Bogen des Marc Aurel bezeichnet); — eine glänzend durchgearbeitete Tafel ähnlichen Inhalts mit dem Bilde des Antoninus, in der Villa Albani; — und die Reliefs an dem, im vatikanischen Garten befindlichen Piedestal einer Säule, welche seinem Gedächniss gewidmet war. In diesen Arbeiten ist das Historische mehr oder weniger mit mythologischer Zuthat versetzt; auch der Vortrag hat, als Ergebniss der hadrianischen Schule, etwas Idealistisches, kunstvoll Studirtes, was zu einer schon manierirten Schaustellung führt. Die Reliefs, welche die Nebenseiten des genannten Piedestals ausfüllen, enthalten die figurenreiche Darstellung festlicher Aufzüge, deren Scenen, in allzu sorglosem Preisgeben der stylistischen Bedingnisse, bunt über die Fläche hingestreut sind.

Unter Marc Aurel zeigt sich die Rückkehr zu einer einfacheren Weise historischer Darstellung und Behandlung, die durch ihr Streben nach naiver Wahrheit wiederum wohlthuend wirkt, aber die gediegene Würde, die sichre Gemessenheit der Kunst zur Zeit Trajans nicht mehr erreicht. Ein Hauptwerk der Sculptur seiner Epoche ist das eherne, einst vergoldete Reiterstandbild des Kaisers, auf dem Platze des Kapitols, welches das Gepräge lebendiger Individualität trägt und, von aller Idealisirung absehend, sich durch die äusserst schlichte Fassung auszeichnet. — Ausserdem sind zu nennen: vier grosse, tüchtig gearbeitete Reliefs historischen Inhalts, vermuthlich von einem Triumphbogen des Kaisers, an den Treppenwänden des Conservatorenpallastes auf dem Kapitol; — und das Reliefband, welches,



Von den Reliefs der Säule des Marc Aurel.

in ähnlich kolossaler Ausdehnung wie das der Trajanssäule, den Schaft der Säule des Marc Aurel umgiebt. Die Darstellungen des letzteren enthalten die Geschichte des markomannischen Krieges. Die Weise der bildlichen Erzählung folgt der des trajanischen Monuments; auch hier derselbe einfach beredte Vortrag, wobei jedoch die Klarheit der Gruppirung schon verloren oder durch äusserlich willkürliche Hülfsmittel ersetzt ist, auch die grösseren lokalen Andeutungen, Flüsse, Mauereinschlüsse u. dergl., im auffälligen Widerspruch gegen die plastische Anschauung, völlig landkartenmässig gegeben sind. Poetisch sinnreich, aber ebenfalls von einer gewissen Willkür in Bezug auf das Plastische, ist die Darstellung eines Jupiter Pluvius, der den Römern segensreich, den Barbaren verderblich wird.

Die hellenische Kunstrichtung findet von der Zeit der Antonine ab in den Reliefs der Sarkophage, welche jetzt zur Bestattung in Gebrauch kommen, Gelegenheit zu neuer, in der folgenden Epoche noch ausgedehnterer Bethätigung.

Das Münzgepräge leistet bis auf Hadrian noch manches Treffliche, in der schon früher festgestellten Richtung, beginnt von da ab jedoch zu sinken. An geschnittenen Steinen wird in dieser Epoche, ähnlich wie früher, ebenfalls noch viel Bemerkenswerthes geliefert.

Malerei.

Der Malerei war unter Hadrian, bei seinem durchgreifenden Versuche zur Wiederbelebung der hellenischen Kunst, ein nochmaliges kurzes Aufleuchten beschieden. Verschiedene Maler dieser Spätzeit werden genannt, mit höchstem Ruhme Aetion, dessen Alexander und Roxane, umgeben von Amorinen, welche mit den Waffen des Königs spielten, als ein Bild von lieblicher Anmuth geschildert wird. Die Beschreibung desselben hat mehreren Künstlern der neueren Jahrhunderte Stoff zu reizenden Compositionen geliefert.

Dritte Periode.

Mit Septimius Severus (193—211) beginnt die Epoche der soldatischen Kaiserherrschaft, in welcher das Römerthum innerlich sich auflösend und nur durch äussere, oft zwar nicht minder zersplitterte Gewalt zusammengebunden erscheint. Rom hört auf, das Herz der Welt zu sein; eignes Leben entwickelt sich in den Provinzen und strebt nach eigner Gestaltung. Die

Kunst, schwankend und unsicher schon am Schlusse der vorigen Periode, nimmt mancherlei fremdartiges Element in sich auf und verfällt einem mehr und mehr willkürlichen Betriebe. Das Streben nach einer prunkvoll dekorativen Wirkung macht sich in steigendem Maasse geltend; nur das Aeusserliche des Scheines wird erstrebt, während das Gefühl für lebendige Durchdringung der Form abstirbt. Das dritte Jahrhundert, zu Anfang allerdings noch an die Richtung des vorigen sich nahe anschliessend, bezeichnet die in solcher Weise sich kund gebende üppige Entartung, der Beginn des vierten die nothwendig folgende rasche Verarmung des künstlerischen Vermögens; Schwere und Erstarrung im Ganzen des Kunstwerkes, kümmerliche Dürftigkeit in seinen Einzelheiten sind das letzte Ergebniss, obgleich allerdings nicht zu übersehen ist, dass in Mitten des Verfalles Elemente neuer, einer künftigen Zeit vorbehaltener Entwickelungen sich kund geben. Die Epoche schliesst mit der Zeit Constantin's (gest. 337), welche an das Ende der heidnischen die Anfänge der christlichen Kunst reiht.

Architektur.

Die Architektur entfaltet um den Beginn des dritten Jahrhunderts, der kriegerischen Grösse des Septimius Severus entsprechend, noch eine eigne Machtfülle. In Rom wird dies zunächst durch den grossen dreithorigen Triumphbogen des Kaisers bezeugt, wenn dessen Composition auch nicht mehr die harmonische Würde hat, wie solche z. B. in der trajanischen Zeit (auf Grund des Constantinsbogens) vorauszusetzen ist. — Eine kleine Ehrenpforte des Kaisers am Forum Boarium mit wagerechtem Sturz (der sogen. Bogen der Goldschmiede) lässt das architektonische Bedingniss in das dekorative schon völlig aufgehen. — Ein aus drei korinthischen Säulen bestehender Tempelrest am Forum (der sog. Tempel des Jupiter tonans), inschriftlich als Herstellung des Septimius bezeichnet, hat für diese Zeit fast noch zu reine Formen. — Ein von dem Sohne des Kaisers, dem Caracalla, ausgeführter Thermenbau, dessen kolossale Trümmer noch stehen, war ein Werk höchsten Glanzes und durch mannigfach kunstreiche Verwendung der Kunst des Wölbens für die Innenräume ausgezeichnet.

Umfassende Begünstigung wurde durch Septimius Severus besonders dem westlichen Afrika, seinem Heimatlande, zu Theil. Zahlreiche Monumentreste und Trümmer, welche sich daselbst erhalten haben, bezeugen die durch ihn erweckte Blüthe des Landes und die Richtung des architektonischen Geschmackes der Zeit. Dahin gehört zu Theveste (Thebessa) in Numidien ein prächtiger vierthoriger Triumphbogen, ein sog. Janus



Pforte des Septimius Severus auf dem Forum Boarium zu Rom.

quadrifrons, der auf allen vier Seiten mit korinthischer Säulenarchitektur ausgestattet ist. Dahin, wie es scheint, zu Lambaesa das Gebäude eines Prätoriums mit reicher zweigeschossiger Façade. Dahin Andres im karthagischen Gebiete, wie ein Triumphbogen zu Assura (Sanfur), zu Leptis magna, dem Geburtsorte des Kaisers, u. s. w. — Wenig jünger ist der, zumeist wohlerhaltene Bau eines Amphitheaters zu Thysdrus (El-Djemm), südwärts von Karthago.

Ungefähr derselben Epoche scheinen die jüngeren Römermonumente zu Pola in Istrien anzugehören: der einthorige, reich dekorirte Bogen der Sergier und die Umfassung eines Amphitheaters. — Andres in Frankreich, wie das Amphitheater von Nîmes und mehrere Stadtthore. Unter den letzteren enthält die Porte d'Arroux zu Autun eins der ersten Beispiele einer neuen, auf die Vertheidigung berechneten und malerisch wirksamen Anordnung, indem sich über dem Thore selbst (hier zwei grosse Haupteingänge mit zwei Nebenpforten) eine architektonisch dekorirte Arkadengallerie hinzieht, Andre Thore zu Besançon, Reims, Saintes, Carpentras, Cavaillon.

Eine lebhafte Umbildung des römischen Architekturstyles ergab sich in den asiatischen Landen, wo jetzt aufs Neue der altorientalische Geist sich zu regen begann und in prunkendem Schimmer, in phantastischer Laune seine angeborne Natur kund zu geben suchte.

Mässiger zunächst in Klein-Asien, wo starke Ausschreitungen noch immer durch das maassvolle Gesetz des Hellenismus verhütet wurden. Doch fehlt es nicht an manchen charakteristischen Beispielen. So hat ein Grabmonument zu Mylasa in Karien einen Oberbau von viereckigen Pfeilern und solchen, die seltsam mit Halbsäulen verbunden sind, und über dem Gebälk eine stufenförmig pyramidale Decke. So findet sich zu Aphrodisias ein glänzendes korinthisches Propyläum, dessen Säulen, bei übrigens gräcisirender Behandlung, völlig dekorativ mit gewundenen Kanellirungen versehen sind.

Um so umfassender entfaltet sich die römisch-asiatische Architektur des dritten Jahrhunderts in Syrien. Zwei Städte, das politisch glänzende Palmyra und Heliopolis, der Hauptsitz jenes wüsten Cultus, welcher der abergläubischen Zerfahrenheit jener Zeit so heilsam dünkte, wetteifern in der Fülle und Grösse ihrer in ansehnlichen Ueberbleibseln erhaltenen Monumente.[1] Die von Palmyra, Tempel und Höfe, mächtige Säulengänge durch die Stadt, Bogenpforten und thurmartige Grabmonumente, haben im Ganzen eine ruhigere Pracht. Das dekorative Gesetz macht sich in reicher Entwickelung geltend (geschmückte bauchige Friese, Consolen an den Säulenschäften, zum Tragen für Statuen bestimmt, u. dergl. m.), aber die grossen Linien herrschen vor. In der Bogendekoration, wo Pfeiler und Bögen durchweg mit Ornamentfüllungen versehen zu sein pflegen., ist hiemit eine eigenthümliche, verhältnissmässig noch edle Wirkung erreicht. In den Tempeln und Tempelhöfen von Heliopolis sondern und theilen sich die Massen, im Ganzen wie im Einzelnen,



Ansicht eines Theiles der Monumente von Heliopolis.

[1] Vergl. R. Wood, les ruines de Palmyre; u. derselbe, les ruines de Balbec.

gern in ein buntes Nischenwerk, zu dessen Dekoration die antiken Architekturformen in mannigfachster, oft willkürlichster Weise verwandt werden. Hier ist zumeist Alles auf phantastische, überraschende, die Sinne einigermaassen verwirrende Wirkungen abgesehen.

Palästina besitzt Denkmäler, die wiederum in andrer Weise eine seltsame Mischung des Geschmackes bekunden. Es sind Felsmonumente in der Nähe von Jerusalem: die sogenannten Königsgräber mit ausgemeisselter Façade, die Gräber des Absalon, des Zacharias u. a., in der Form von Freibauten mit Pilastern und Halbsäulen und thurmartig gespitztem oder pyramidalischem Oberbau. Hier klingt, auch in der Gliederform, Aegyptisches hinein. Es scheint, dass die Stylmischung dieser Monumente zum Theil auf älterer Tradition beruht; doch fehlt es im Einzelnen auch nicht an spät-barocken Bildungen.

Petra in Arabien, im engen Felsterrain, hat eine erhebliche Anzahl von Monumenten,[1] welche zum Theil im Freibau ausgeführt waren, zum Theil ebenfalls, namentlich die Grabfaçaden, aus dem Fels gemeisselt sind. Es sind zumeist phantastisch barocke Compositionen, welche die antiken Bautheile in willkürlicher Weise für abenteuerliche Wirkungen verwenden; einige noch in brillanter Durchbildung, andre schon in einer entartet rohen Behandlung.

Einige Monumente bezeugen das Uebertragen des asiatischen Geschmackes auf die europäische Architektur. Dahin gehören zwei Thore zu Verona, die sogenannte Porta de' Borsari (voraussetzlich vom J. 265) und der verbaute Arco de' Leoni. Die erstere hat zwei Durchgangsbögen und über diesen zwei Geschosse von Arkadenfenstern mit zierlich spielender architektonischer Umrahmung. Die Behandlung des Arco de' Leoni ist ähnlich. — Sodann die Ueberbleibsel des festen Schlosses, welches sich Diocletian bei Salona in Dalmatien zu Anfang des vierten Jahrhunderts erbaute, in dem heutigen Spalatro.[2] Die Gesammtdisposition des Schlosses ist eigenthümlich und verräth einen kräftigen Sinn; das Material der überlieferten Formen ist frei, von den bisherigen constructiven Gesetzen zum Theil völlig absehend, für den Effekt verbraucht (Wandbekrönung durch kleine Arkadengallerieen auf Consolen, Säulenstellungen mit Bögen statt des Gebälkes, oder Wechsel von Bogen und geradem Gebälk u. dergl.); die architektonische Absicht ist ausschliesslich dekorativ geworden; aber das künstlerische Vermögen erscheint

[1] L. de Laborde, voyage de l'Arabie Pétrée. D. Roberts, the holy land. — [2] Adams, Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro. Cassas, voyage pitt. de l'Istrie, etc.



Im Pallaste Diocletians zu Salona.

bereits greisenhaft, unfähig, das Beabsichtigte irgendwie zur Anmuth zu entfalten. Alles Einzelne hat ein starres, schweres, kümmerliches Gepräge.

Rom scheint in dem halben Jahrhundert nach Caracalla, während die Herrschaft des Reiches zerfiel und die syrische Architektur blühte, wenig von namhaften Monumenten empfangen zu haben. Erst unter Aurelian (270—275) fand wiederum ein glanzvoller Tempelbau statt, der des Sonnentempels auf dem Quirinal. Ein Paar riesige Fragmente desselben (im Garten Colonna) zeigen die, mit sinkendem Geschmacke begleitete Neigung zu üppiger Dekoration. — Ein Paar Grabmonumente ausserhalb der Stadt von tempelartiger Form, der sogenannte Tempel des Deus Rediculus und die jetzige Kirche S. Urbano, deren Behandlung das Vorwiegen des willkürlich Dekorativen bezeugt, gehören ebenfalls in diese Zeit.

Im Anfange des vierten Jahrhunderts wurden zu Rom einige bauliche Anlagen ausgeführt, in denen die alte Römergrösse, unbeirrt von den Wirrnissen des orientalischen Geschmackes, nochmals hervorzuleuchten scheint und die ebenso durch Pracht und zum Theil durch Kolossalität, wie durch die wirkungsvolle Anordnung neuer architektonischer Combinationen von Bedeutung

sind, wenn allerdings auch die Kraft zu einer selbständigeren Durchbildung dieser Combinationen schon erloschen, das Gefühl für eine edlere Behandlung des Einzelnen ebenfalls bereits abgestumpft erscheint. Es sind die mächtigen Thermen des Diocletian, deren Hauptraum in der Kirche S. Maria degli Angeli erhalten ist, und die von Maxentius erbaute Basilika, deren Reste gewöhnlich als Friedenstempel bezeichnet werden. Jener Thermensaal und der Mittelraum der Basilika hatten die gleiche Bedeckung eines kühn gesprengten Kreuzgewölbes, welches von vortretenden kolossalen Wandsäulen (mit darüber befindlichem Gebälkstück) getragen wurde, — eine Disposition von erhabener, in sich beschlossener Rhythmik, deren organisch belebte Ausgestaltung aber überhaupt mit den Mitteln der antiken Architektur nur in sehr bedingtem Maasse zu erreichen gewesen wäre. Mit dem Mittelraume der Basilika standen auf jeder Langseite niedrigere einfach überwölbte Nebenräume in Verbindung; sie trugen wesentlich dazu bei, seine Wirkung zu steigern und dem räumlichen Inhalte des Gebäudes eine bedeutungsvolle Gliederung zu geben.

Es folgen dann die Bauten der Zeit Constantin's in Rom: jener Triumphbogen des Kaisers, bei dem das Verdienst einer würdigen Gesammt-Composition unbedenklich dem trajanischen Bogen angehört, welcher hiezu vernutzt ward; — ein vierseitiger Janusbogen, mit Nischenwerk in syrischer Manier ausgestattet und in mangelhafter Rohheit ausgeführt; — und das Grabmal seiner Tochter Constantia, die heutige Kirche S. Costanza. Das letztere Gebäude gehört wiederum zu den merkwürdigsten, zukunftvollen Neuerungen der architektonischen Combination, während die Behandlung der Form an sich ein völlig erstarrtes und gestorbenes Gefühl bezeugt: ein erhöhter Rundbau, dessen Mauermasse auf einem Kreise gekuppelter Säulen ruht, welche unter sich durch Gebälke und mit dem nächsten Paare durch Bögen über den Gebälken verbunden sind, von einer Kuppel überwölbt und von einem niedrigeren gleichfalls gewölbten Umgange umgeben. Es ist das völlig Unantike, das für die Bedingnisse des letzteren völlig Widersinnige; aber es ist eine Composition, die ebenfalls eine wirkungsvolle Rhythmik des umschlossenen Raumes hervorbringt und geeignet war, mit einem andern Formenprincip zu einem Leben neuer und höherer Gattung entwickelt zu werden. —

Der Zeit Constantin's gehören ausserdem einige ansehnliche Baureste in den Provinzen an. So die Reste von zwei grossen Basiliken, die eine zu Pergamus (Hagios Theologos), die andre zu Trier (jetzt als evangelische Kirche thunlichst in der alten Form erneut). Von der Ausstattung beider ist nichts erhalten, doch lässt sich besonders an der pergamenischen Basilika einstiger reicher Säulenschmuck nachweisen; bei beiden ist die einfache

Kolossalität der Anlage von Wirkung. Trier[1] erfreute sich als frühere Residenz des Kaisers mannigfacher Begünstigung. Dafür sprechen ausser der Basilika insbesondre die Reste des kaiserlichen Palastes (der sog. Thermen), eine Anlage von mächtiger Ausdehnung, durch die wiederholte Verbindung grosser Absiden (halbkreisförmiger Nischen) mit den Haupträumen eigenthümlich bemerkenswerth.

Byzanz, von jetzt ab Constantinopolis, wurde durch Constantin zum Hauptsitz der kaiserlichen Herrschaft bestimmt und zu einem neuen Rom umgebaut. Von den dortigen Anlagen seiner Zeit, die für die Umgestaltung der Architektur voraussetzlich von wesentlicher Bedeutung waren, ist nichts erhalten.

Sculptur.

In der Sculptur dieser Epoche läuft Historisches im römischen Sinne und Ideales im hellenischen nebeneinander hin, Beides in der überlieferten Weise der Darstellung, in mehr und mehr mangelhafter Form und Behandlung, bis auch hier schliesslich völlige Ermattung und Erstarrung eintritt.

Der grosse Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom ist wiederum aufs Reichste mit bildnerischer Darstellung, auf die kriegerischen Thaten des Kaisers bezüglich, die jedoch höchlichst beschädigt ist, versehen. Zu bemerken ist hier nur, dass diesen Sculpturen (mit Ausnahme der eigentlich dekorativen) die rhythmische Vertheilung fehlt, dass besonders die grossen Flächen über den Seitenbögen unschön mit je einem sehr figurenreichen Relief (und je einem kleinen Friesbilde unter demselben) ausgefüllt werden und dass die in dem einzelnen Relief enthaltenen Scenen sich wirr, keinen Gesammteindruck mehr gewährend, über dasselbe hinbreiten. — Der sogenannte Bogen der Goldschmiede ist in seinen Fülltheilen ebenfalls mit Bildwerk bedeckt, Opferscenen des Septimius, Mythisch-Symbolisches u. dergl. darstellend. Auch diese Arbeiten sind vielfach beschädigt; doch lassen sie deutlicher eine schon sehr gesunkene, nur noch handwerkliche Technik erkennen. — Ein kolossaler Sarkophag in der Villa Ludovisi zu Rom ist mit der Reliefdarstellung einer auf Alexander Severus (222—236) bezüglichen Schlacht geschmückt. Auch hier ist Verwirrung in der Composition, Unbeholfenheit in der Ausführung.

Die eigentliche Bildnisssculptur wird noch vielfach gepflegt. Die wilden Physiognomieen der Kaiser barbarischer Abkunft

[1] Chr. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung.

geben gelegentlich zur charakteristischen Erscheinung, doch nicht mehr zur geistvolleren Durchbildung Anlass. Prunk und Modebedingniss erhalten eine vorwiegende Geltung; Gewänder aus buntem Marmor, beweglich steinerne Perrücken, die nach Belieben und Bedürfniss gewechselt werden konnten, finden sich von dieser Zeit ab nicht selten.

Ein merkwürdiges Denkmal, wohl aus der Frühzeit des dritten Jahrhunderts, ist das Grabmonument der Secundiner zu Igel bei Trier,[1] ein schlanker, thurmartiger Bau, architektonisch ausgestattet und völlig mit Bildwerk bedeckt. Darstellungen des Privatlebens und mythisch symbolische Gestalten sind hier, soweit bei dem sehr beschädigten Zustande der Reliefs der Zusammenhang überhaupt noch erkennbar ist, sinnig verknüpft. Einzelne Theile lassen noch eine schlicht naive Naturauffassung erkennen.

Ein Fach der Sculptur, welches, wie bemerkt, schon zur Zeit der Antonine im zweiten Jahrhundert aufgekommen war und dessen Pflege in umfassender Weise fortgesetzt wurde, betrifft die Reliefbilder an den Wänden der Sarkophage. Es ist die hellenistische Richtung der Kunst, welche sich hier nochmals, in Darstellungen zumeist mythologischen Inhalts, ausspricht. Eine Fülle hellenischer Anschauungen ist uns in diesen Werken erhalten; in ganzen Compositionen und in einzelnen Gruppen und Figuren deuten sie vielfach, mehr oder weniger frei, auf die Schöpfungen der lebenvoll griechischen Kunst zurück. Manches, zumal unter den früheren Arbeiten der Art, zeigt in Auffassung, Anordnung und Behandlung noch einen schönen Nachschimmer der grösseren Epochen; Andres, wohl das Meiste, verräth die sich steigernde Abnahme der künstlerischen Kraft. Doch gewinnen auch die schwächeren Arbeiten, durch ein eigenthümlich sinniges Element, nicht ganz selten einen anziehenden Charakter: — es ist auch hier der Pulsschlag einer neuen Weltseele, der sich in Mitten des Ersterbens der alten Welt regt. Es treibt



Von dem Relief des kapitolinischen Sarkophags, mit den Mythen des Prometheus und der Psyche.

[1] F. Kugler, kleine Schriften, II, S. 70.

den Künstler zu Darstellungen, die im Tode zugleich die Sehnsucht, die Hoffnung eines neuen, verklärten Daseins aussprechen. Die Mythen des Alterthums werden hiezu in neuer Sinnbildnerei verwandt, manches Mal im bunten Wechsel der Gegenstände, aber auch dann, durch das Geheimniss ihres Inhalts, von anregender Kraft auf das nachsinnende Gemüth. Der tiefsinnige Mythus von Amor und Psyche gehört hieher; Andres schliesst sich an. Einer der Sarkophage des kapitolinischen Museums zu Rom ist durch die Fülle seines symbolischen Gehaltes, der sich besonders an die Mythen des Prometheus und der Psyche anknüpft und dem selbst schon christliche Bezüge nicht zu fehlen scheinen, von vorzüglichem Interesse; doch allerdings der Art, dass die Darstellung nur noch ein spielendes Gewand für den Gedanken bildet.

Die Unbefriedigung und innere Rathlosigkeit der Zeit lässt die Künstler freilich noch weiter nach Stoffen mystischer Offenbarung suchen. Unter den fremden Culten, welche hiezu durchforscht wurden, war besonders der persische Mithrasdienst für die Darstellung ergiebig. Darauf bezügliche Bilder, bei denen der symbolische Gehalt die Form schon völlig überwiegt, gehören mit zu den bezeichnenden Leistungen dieser Epoche. Oder es wurde, um Amulete für den Aberglauben zu gewinnen, das Verschiedenartige aus den verschiedenen Culten zusammengerafft. Die sogenannten „Abraxas-Gemmen“ sind Producte solcher Noth; künstlerische Absicht und Kunstverdienst sind in ihnen nicht mehr vorhanden.



Constantinisches Relief vom Bogen des Constantin.

Was die Zeit des Constantin an bildnerischer Kunst schafft, besteht aus unfreier und starrer Wiederholung vorhandener Typen und zeigt, wo es auf eine selbständige Verwendung derselben ankommt, das schon vollkommene Unvermögen zu einer irgendwie belebten Erfindung. Die Kunst hat jetzt wesentlich nur noch die Absicht, das Vorhandensein der Gegenstände zu bezeichnen; ihnen Athem und Seele zu geben, liegt ausserhalb ihres Bedürfnisses und ihres Vermögens. Die constantinischen Reliefs am

Constantinsbogen zu Rom geben dafür besonders charakteristische Zeugnisse. Die kleinen Friese über den Seitendurchgängen, mit figurenreichen Scenen aus der Geschichte des Kaisers, sind ungefüg in den Gestalten und mehr einförmig schematisch als wirr in der Composition. Die dekorativen Sculpturen an der unteren Hälfte des Triumphbogens wiederholen die vorgebildeten Motive in einer barbarisch rohen Weise.

Als ein Paar Prachtarbeiten dieser Schlusszeit der antiken Kunst sind die grosse Porphyrsarkophage der Helena und der Constantia, der Mutter und Tochter Constantin's, im vatikanischen Museum zu Rom anzuführen. Das Handwerk, in der Bewältigung des schwierigsten Gesteins, und die künstlerische Kraft stehen hier im empfindlichsten Gegensatz. Der Sarkophag der Helena enthält Züge von Berittenen und Gefangenen, in compositionsloser Anordnung, doch noch einigermaassen erträglicher Ausführung. Der Sarkophag der Constantia ist mit Rankengewinden und mit traubenlesenden Genien (einem schon christlichen Symbol?) geschmückt und überaus mangelhaft ausgeführt.

Malerei.

Was wir von der Malerei dieser Epoche wissen, deutet eine Richtung auf das völlig Aeusserliche, eine vorherrschende Verwendung für das Aeusserliche an. Beim Portraitbilde war die Tracht, d. h. die Bestimmung des Ranges der Person, die Hauptsache. Kaiser Tacitus (276) hatte sich auf einem Bilde fünfmal in verschiedenem Kostüm darstellen lassen. Wichtige Ereignisse, Siege u. dergl., wurden durch öffentlich aufgestellte, schnell zusammengearbeitete Kolossalbilder bekannt gemacht, die Triumphzüge durch zahlreiche Bilder solcher Art ausgestattet.[1]

Mosaikfussböden mit bildlicher Darstellung waren fortwährend beliebt. Von solchen sind manche Reste auf unsre Zeit gekommen. So ungünstig die Technik an sich für den Ausdruck wahrer Belebung ist, so finden sich in einzelnen dieser Reste doch immer noch erfreuliche Nachklänge besserer Zeiten; als interessantes Beispiel darf ein jüngst entdeckter Fussboden zu Nennig unfern von Trier, mit der Darstellung von Fechterspielen, genannt werden. Im Uebrigen musste die mehr und mehr erstarrende Kunst in der starren Pracht des Mosaiks das ihrem Wesen vorzüglich entsprechende Darstellungsmittel finden und zur stets vermehrten Begünstigung dieser Technik führen. Die nächste Folgezeit, die Epoche der künstlerischen Gestaltung des christlichen Alterthums, enthält hiezu umfassende Belege.

[1] J. Burckhardt, die Zeit Constantin's d. Gr., S. 308, f.

VIII. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST.

Vorbemerkung.

Als die römische Weltherrschaft auf dem Gipfel ihrer Macht stand, war die Kirche Christi gegründet worden. Unter dem Gesetze Roms, welches die Völker zusammenband, hatte sie sich weithin über die alten Culturlande verbreitet. Von den Männern des Geistes verachtet, von den Männern der Gewalt, welche den Kern des Gesetzes wahren zu müssen glaubten, vielfach und blutig verfolgt, war ihrem stets mächtigeren Wachsthum dennoch kein Einhalt geschehen. Die Lehre, welche sie brachte, war zu trostesvoll, zu beseligend gegenüber der gespenstischen Oede, welche von dem Glauben des Alterthums zurückgeblieben war.

Ein neuer Geist hatte die alte Welt mehr und mehr durchdrungen: — eine neue Form war nicht in seinem Geleit. Das Christenthum fügte sich bereitwillig den Formen, welche es als herrschende vorfand, doch allerdings mit dem Vorbehalt: die götzendienerischen Formen zu meiden. Zur künstlerischen Form hatte es an sich kein Verhältniss; zu derjenigen Weise künstlerischer Thätigkeit, welche den Zwecken des alten Cultus gewidmet war, musste es nothwendig in ein feindliches Verhältniss treten. Die alte Kunst stand, wie sehr auch die persönlichen Beziehungen ihrer mythischen Gebilde verblasst, wie häufig diese zum blossen Gedankensymbol geworden waren, mit dem Cultus des Heidenthums noch immer in nächster Wechselwirkung; so konnte es nicht ausbleiben, dass die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte, nachdem sich überhaupt die Gelegenheit zur Herauskehrung derartiger Gegensätze gefunden hatte, das künstlerische Schaffen nicht selten als ein geradehin verdammungswürdiges von sich abwies.

Doch war so schroffer Widerspruch eben nur durch äussere Umstände veranlasst, herbere Wirkungen ohne Zweifel nur da mit sich führend, wo die Umstände einen grösseren Eifer entflammten, wo sie mit Persönlichkeiten von unnachsichtiger Strenge zusammenstiessen. Doch war die Welt der griechisch-römischen Cultur so durchaus von künstlerischer Gestaltung und Ausdrucksweise erfüllt, dass ein Herausreissen aus der allgemeinen Sitte und Gewöhnung, zumal in den Perioden, welche dem christlichen Gemeinwesen eine ruhigere Entfaltung vergönnten, unnatürlich gewesen wäre, dass immerhin, im Gegensatze gegen jenen feindlichen Eifer, ein bestimmteres Verharren in der ererbten Formensprache, etwa mit einer Umdeutung ihres älteren Gehaltes, mit einer Umbildung ihrer Formen für den neuen Gedanken, zur Erscheinung kommen musste. Das christliche Gemeinwesen, sobald es sich kirchlich einigermaassen gegliedert hatte, bedurfte eigenthümlich geordneter, würdig ausgestatteter Räumlichkeiten; es hatte Erkennungszeichen nöthig, Sinnbilder, welche das Gemüth rührten; es konnte sich, soweit die Umstände dies verstatteten, nicht versagen, derjenigen seiner Umgebungen, die ihm eine heilige war, den Ausdruck der Gemüthsstimmung seiner Bekenner zu geben. Umfassender war dies der Fall, nachdem die christliche Kirche, in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts, öffentliche Anerkennung empfangen hatte und bald zur herrschenden geistigen Macht geworden war. Dies führte zu äusseren Ansprüchen und Erfolgen und zu künstlerisch monumentalen Unternehmungen, deren Aufgabe es war, für die gewonnene Herrscherstellung ein mehr und mehr glänzendes Zeugniss abzulegen.

So bildete sich auf dem Grunde und aus den Formen der alten, der griechisch-römischen Kunst, eine andre aus, welche als eine christliche bezeichnet werden darf und welche, solange sie auf jener Grundlage beharrte, den Namen der altchristlichen Kunst führt. Die Bahn der alten Kunst aber ging abwärts, als die christliche begann, und mehr und mehr, während der schüchternen Anfänge der letzteren, war ihr Gehalt, war die Kraft, das Leben, der Wohllaut ihrer Formen geschwunden. Es war eine verdorbene Kunst, deren Gestaltungen die christliche sich aneignete, deren Mittel sie für ihre eigenthümlichen Zwecke verwandte. Die altchristliche Kunst ist die unmittelbare Fortsetzung der antiken, bildet — lediglich von der Seite der Form betrachtet — nur die Fortsetzung des Verderbens der letzteren. Dennoch ist der Einfluss des neuen Gedankens, welcher die Welt bewegte, auch in ihren Werken unverkennbar, ist es wie ein unsichtbarer und doch das Gemüth ergreifender Hauch, was aus diesen Werken zu uns spricht, was ihnen eine selbständige Eigenthümlichkeit giebt, sie zu späteren Umwandlungen, zur Entwickelung eines, auch formal hoch bedeutenden neuen Lebens von

innen heraus vorbereitete. Die architektonische Kunst ist, den Zwecken des christlichen Cultus gemäss, wesentlich dem inneren Raume zugewandt; sie befolgt zunächst einfach die römischen Muster, aber sie ändert an den räumlichen Verhältnissen dieser Muster, ihrer Theile, an der Weise des Zusammenhanges der letzteren, und sie bringt dadurch räumliche Eindrücke hervor, denen eine schlichte Würde, eine ruhige Majestät nicht abzusprechen ist; sie weiss sodann durch den Gewinn technisch constructiver Combinationen den Eindruck mächtig zu steigern. Die bildende Kunst fährt nicht minder in dem hergebrachten Style, in der üblichen Behandlungsweise der römischen Bildnerei fort; aber sie hat aus jener Zeit der Scheu vor den bildlichen Dingen eine Jungfräulichkeit beibehalten, welche den entarteten Formen, wenigstens in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, nicht selten einen eignen stillen Reiz gewährt. Es ist in ihren Schöpfungen etwas Sinniges, Gedankenhaftes, das selbst da nicht ganz verlischt, wo die Form zur prunkvollen Darlegung der Herrlichkeit der siegreichen Kirche verwandt wird und mehr und mehr zum Schema erstarrt. Die verdorbenen Fragmente einer weiland hochgebildeten Kunst, ein tiefes, noch fast unsinnliches Gefühl und — wo es darauf ankommt, mit Glanz hervorzutreten, — eine phantastische Pracht, wie sie primitiven Entwickelungsstufen eigen ist, durchdringen einander in der altchristlichen Kunst zu einer neuen Erscheinung.

Wie die römisch-griechische Kunst die gesammten Culturlande der alten Welt erfüllte, so tritt in ihrem Gefolge überall auch die altchristliche Kunst in mehr oder weniger gleichartigen Leistungen hervor. Doch hatten sich in der letzten Zeit des Römerthums im Einzelnen schon bemerkenswerthe Wandlungen kundgegeben; es hatte sich im Orient, besonders in Syrien, ein eigen phantastischer Styl ausgebildet. Auch die christliche Kunst unterliegt ähnlichen Wandlungen. Zu Anfang zwar scheinen diese in minder erheblicher Weise hervorgetreten zu sein; mit der schärferen Scheidung der Lande des Occidents von denen des Orients, der westlichen Theile des Römerreiches von denen des östlichen Kaiserthums machen sie sich in bestimmt charakteristischer Weise geltend. In den letzteren bildet sich, altorientalisches Element aufs Neue mit Macht in das Leben führend, ein „byzantinischer" Geschmack aus, während im Westen der des „römisch-christlichen" Styles entschiedener herrschend bleibt. An Wechselwirkungen zwischen beiden Gattungen der altchristlichen Kunst fehlt es nicht; zugleich werden sie, von dem einen oder dem andern Punkte aus, auf die jungen Nationen übergetragen, die mit dem Sinken des alten Römerreiches auf den Schauplatz der Geschichte treten, wobei einzelne Zeugnisse einer jugendlich energischen Aufnahme des Uebertragenen, einzelne

leise Schattirungen, welche den eignen künstlerischen Trieb dieser jüngeren Nationen bekunden, nicht ganz zu übersehen sind. Im Westen, wo der grosse Mischungsprocess der Völker vor sich geht, aus welchem eine neue europäische Welt sich gestalten sollte, verdunkelt sich allmählig der künstlerische Gewinn der christlichen Frühzeit, tritt eine mehr und mehr gesteigerte Barbarisirung ein, aus der nur einzelne Erscheinungen von höherer Kraft, von geistvoller Erneuung des Aelteren auftauchen. Die Epoche des zehnten Jahrhunderts bildet hier die Zeit, wo an die verlornen Fäden des alten Gewebes diejenigen sich anspinnen, welche das Gewebe einer neuen Zeit bilden sollen. Im Osten bleibt das alte Reich, bleibt, auch nach dessen späterem Sturze, das Wesentliche und Charakteristische der alten Kunstrichtung: im Schoosse der griechischen Kirche erscheint es noch heute als das volksthümlich maassgebende. Für das westliche Europa schliesst somit die Periode der altchristlichen Kunst, einzelne nachzüglerische Erscheinungen abgerechnet, mit der Epoche des zehnten Jahrhunderts; während die altchristliche Kunst des Ostens, die byzantinische, in erheblich spätere Zeiten und bis in die des heutigen Tages hinabreicht.[1]

Erste Periode.

Die erste Periode der altchristlichen Kunst, mit den Anfängen christlicher Kunstübung beginnend, dauert bis in den Anfang des sechsten Jahrhunderts (etwa bis zum Schlusse des ersten Viertels dieses Jahrhunderts). Sie steht mit der antiken Kunst noch

[1] Hauptwerke monumentaler Darstellung und Forschung: S. d'Agincourt, histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence etc. (Deutsch von F. v. Quast.) Ciampini, vetera monimenta. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II. H. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy. Die Basiliken des christlichen Roms; (die Kupfer von Gutensohn u. Knapp, früher unter dem Titel: Denkmale der christlichen Religion; der Text von Bunsen.) Canina, ricerche sull' architettura più propria dei tempj cristiani etc. Bosio, Roma sotteranea. Aringhi, Roma subterranea novissima. G. M. (Marchi), monumenti delle arti cristiane primitive. Perret, catacombes de Rome. Platner, Bunsen, etc. Beschreibung der Stadt Rom. Platner u. Urlichs, Beschreibung Roms. F. v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. A. de Laborde, les monumens de la France. Caveda, ensayo hist. sobre los diversos generes de arquitectura empl. en España. Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. Fossati, Aya Sofia, Constantinople. Roberts, the holy land. Texier, description de l'Asie Mineure. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. Burckhardt, der Cicerone. C. F. v. Rumohr, italienische Forschungen. Cte. de Bastard, peintures et ornements des manuscrits. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris; ders., treasures of art in Great Britain. Dibdin, bibliographical decameron; ders., bibliographical etc. tour in France and Germany. U. A. m.

im nächsten Wechselverhältniss, folgt ihren Leistungen vorerst noch unmittelbar, ordnet sodann das aus ihr Herübergenommene einfach und klar zur Erfüllung der neuen Zwecke. Es ist in den Gebilden dieser Periode noch ein Nachklang von der individuellen Lebenskraft der Gebilde der klassischen Kunst und zugleich eine keusche Stille, eine gemüthvolle Sammlung, ein gehaltener, selbst grossartiger Ernst, so dass sie, wie mangelhaft immerhin die Form im Verhältniss zur Blüthe der alten Kunst sein mag, doch durch jenen Hauch eines neuen geistigen Lebens und durch die Lauterkeit desselben vorzugsweise anziehend wirkt.

Der Gegensatz der byzantinischen Richtung zu der der römisch christlichen Kunst macht sich im Verlauf dieser Periode nur erst in untergeordneten Anfängen bemerklich. Am Schlusse derselben nimmt die Ostgothenherrschaft (unter Theodorich) an den künstlerischen Bestrebungen der Zeit erfolgreich Theil.

Architektur.

Die Cultuszwecke der christlichen Kirche erforderten bestimmte Räumlichkeiten, Gebäude von einer Einrichtung, welche mit der Erfüllung dieser Zwecke im Einklange stand. Die vorzüglichsten waren die Versammlungshäuser der Gemeinde zur gottesdienstlichen Erbauung, — zum Anhören der heiligen Schriften und der Auslegung derselben, zum gemeinsamen Gebet, zur Feier des Nachtmahles Christi. Als geeignete bauliche Muster zu solchem Behuf boten sich jene aller Orten vorhandenen grossen Säle mit Säulengallerieen dar, welche den Namen der Basiliken führten;[1] es scheint, dass man nicht säumte, kirchliche Versammlungshäuser nach diesen Mustern zu erbauen, sobald nur eine öffentliche Bethätigung des Gemeindelebens verstattet war. In dem Langraume der Basilika und auf den Gallerieen sammelte sich das Volk, während in dem Halbrund des ursprünglich für richterliche Zwecke eingerichteten Tribunals, an der hinteren Schmalseite, die Priester sassen und vor diesen der Tisch des heiligen Mahles, der Altar, errichtet war, Diejenigen aber, welche noch der Aufnahme in die Gemeinschaft der Gläubigen harrten, in der Vorhalle des Gebäudes ihre Stelle fanden. —

Die christlichen Kirchen, die schon im dritten Jahrhundert in nicht unerheblicher Zahl erbaut waren und deren Zerstörung zur Zeit der diocletianischen Verfolgung nicht ohne Mühe vor sich ging, waren voraussetzlich zumeist Basiliken der Art, von herkömmlich römischer Beschaffenheit, grössere und kleinere, reichere und schlichtere, je nach den Umständen. Reste von

[1] Vergl. oben, S. 191.

solchen haben sich in der weiland afrikanischen Provinz des römischen Staates, wo das Christenthum frühzeitig blühte, im heutigen Algerien, vorgefunden.[1] So besonders die in mässigen Dimensionen, doch fünfschiffig (vermuthlich mit viereckigen Pfeilern statt der Säulen) angelegte Basilika des Reparatus im alten Castellum Tingitanum, dem heutigen Orléansville, inschriftlich vom J. 252. Eigenthümlich ist, dass das Halbrund des Tribunals (die Tribuna oder Absis) bei diesem Gebäude nach innen hineintrat, ohne sich im Aeusseren seiner Hinterseite bemerklich zu machen, und dass ihm gegenüber im J. 403 eine ähnliche Tribuna, diese als Grabstätte des Bischofes Reparatus, hinzugefügt war. Andre, wohl nicht sonderlich jüngere Basilikenreste jener Gegend sind die von Tefaced, ein gleichfalls fünfschiffiger Bau, doch mit Säulen zu den Seiten des Mittelschiffes und mit Pfeilern zwischen den Seitenschiffen; und die einer kleinen Basilika zu Annuna. — Aehnlich frühster Zeit christlichen Kirchenbaues gehört, allem Anscheine nach, ein merkwürdiges Denkmal zu El Hayz, auf der kleinen Oase der libyschen Wüste,[2] an; ein ebenfalls nicht grosser basilikenähnlicher Bau, die Seitenschiffe unter den Gallerieen gewölbt, der Raum der Tribuna viereckig gebildet, Alles mit Nischen und Wandsäulen in einem römisch-ägyptischen Style geschmückt, ähnlich wie manch ein heidnisches Monument jener Gegenden aus der letzten Spätzeit des Alterthums. —

Unbehinderter, glänzender, in grösserer Ausdehnung konnte der christliche Kirchenbau sich entfalten, zu einer selbständigeren Behandlung des überkommenen Systems sich durchbilden, seit das Christenthum unter Constantin d. Gr. in die Reihe der Staatsreligionen eingetreten und in kurzer Frist die herrschende Religion geworden war. Schon Constantin liess dem neuen Glauben prächtig ausgestattete Kirchen errichten; seine Mutter Helena stand ihm in ähnlichem Streben zur Seite. Berichte jener Zeit enthalten die Angaben von derartigen Unternehmungen. Zu Tyrus baute der Bischof Paulinus in der Frühzeit des vierten Jahrhunderts eine stattliche Basilika mit grossem Vorhofe; zu Jerusalem liess Constantin wenig später, unter den baulichen Anlagen, welche das heilige Grab schmückten, eine vorzüglich glänzende Basilika aufführen, fünfschiffig und mit Gallerieen über den Seitenschiffen, welche (den Resten der Basilika von Tefaced entsprechend) theils von Säulen-, theils von Pfeilerstellungen getragen wurden. Constantinopel und Rom empfingen unter Constantin kirchliche Bauten, die, soweit es Versammlungshäuser der Gemeinde waren, vornehmlich ebenfalls die Basilikenform gehabt zu haben scheinen.

[1] Revue archéologique, IV, p. 659; VII, p. 553; VI, p. 19. — [2] Cailliaud, voyage à Méroé, II, pl. 36.

Von ein Paar Gebäuden, welche auf die constantinische Zeit zurückgingen, sind Zeichnungen, Beschreibungen, Reste der älteren Anlage erhalten; von einem dritten das Wesentliche des ursprünglichen Baues. Sie geben, mehr oder weniger sicher, eine Anschauung von der Behandlung der Basilikenform in der Zeit der ersten Machtgestaltung der Kirche.

Das eine ist die, im vorigen Jahrhundert veränderte Kirche S. Croce in Gerusalemme zu Rom. Ihre Umfassungsmauern (ursprünglich mit Doppelreihen grosser Bogenfenster, von denen die unteren auf den Boden hinabreichten,) sind die eines älteren Gebäudes aus heidnischer Zeit, des sogenannten Sessoriums, welches für den Bau der Kirche hergegeben ward. Dasselbe wurde durch den Einbau dreier Säulenschiffe, einer um mehrere Stufen über die letzteren erhöhten Querhalle und den Anbau einer Tribuna von mächtiger Weite zur Basilika umgewandelt; wobei die räumliche Wirkung von Tribuna und Querhalle mehr als es sonst bei christlichen Basiliken üblich eine selbständige, von der Wirkung der Räume des Langhauses (der Säulenschiffe) getrennte ist und, wie es scheint, noch mit Bestimmtheit auf die in der heidnischen Basilika übliche Einrichtung (auf die selbständigere Gestaltung der für die richterlichen Zwecke bestimmten Räume, wie wir solche aus manchen Nachrichten über die Beschaffenheit antiker Basiliken voraussetzen dürfen,) zurückdeutet, also noch ein von dieser Einrichtung abhängiges Verhältnis erkennen lässt.

Die zweite dieser Basiliken ist die von Constantin gegründete Peterskirche zu Rom, vor ihrem im Anfange des 16ten Jahrhunderts begonnenen Umbau; die dritte die noch vorhandene, von Helena gegründete Marienkirche zu Bethlehem. Das Wesentliche in der ursprünglichen Anlage beider ist durchaus übereinstimmend. In beiden ist es nicht völlig sicher gestellt, ob die Anlage wirklich in die Zeit Constantins zurückgeht, bei beiden jedoch mit voller Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Bau, wenn dies nicht der Fall sein sollte, einer nur um Jahrzehnte jüngeren Erneuung angehört. Beide Basiliken sind fünfschiffig und von sehr ansehnlichen Dimensionen; beide haben über den Säulen des Mittelschiffes gerade Gebälke und über diesen keine Gallerieen mehr, sondern abschliessende, durch Fenster geöffnete Oberwände. Beide haben vor der Tribuna eine Querhalle (wobei jedoch in der Basilika von Bethlehem abweichende Einrichtungen, namentlich in der tribunenartigen Ausrundung der Arme der Querhalle, eintreten, die jedenfalls einer wesentlich jüngeren, etwa dem sechsten Jahrhundert angehörigen Umänderung zuzuschreiben sind). Es ist immer noch die alte, ob auch in ansehnlicher Ausdehnung durchgeführte Basilikendisposition; die Säulenstellungen mit ihren Gebälken — in St. Peter waren diese von verschiedenartigen älteren Monumenten entnommen — befolgen noch mit völliger Bestimmtheit das antike

für die bildlichen Urkunden des neuen Glaubens. Zur anderweitigen Ausstattung des Inneren gehörte der Schmuck der Felderdecken mit prächtigem vergoldetem Täfelwerk, von welchem die Beschreibungen schon des vierten Jahrhunderts mehrfach sprechen (von welchem jedoch nichts auf unsre Zeit erhalten ist), und ebenso der Marmorschmuck der Fussböden. Das Aeussere dagegen war völlig schlicht gehalten und nur durch den Schmuck der Vorhalle oder des Vorhofes ausgezeichnet.

Einrichtung und Ausstattung der Basiliken dieser Frühepoche erhellen im Uebrigen aus den Schilderungen, welche Paulinus, Bischof von Nola, von den kirchlichen Gebäuden hinterlassen hat, die durch ihn zu Nola um den Anfang des fünften Jahrhunderts ausgeführt wurden. —

So hatte sich im Laufe des vierten Jahrhunderts das Wesentliche in Form und Behandlung der christlichen Basilika, für die Zwecke des öffentlichen Cultus der Gemeinde, festgestellt. In Rom vornehmlich hielt man an diesen Ergebnissen fest; man baute zwar fortan fast ohne Ausnahme nur dreischiffige Basiliken (indem die Anlage fünfschiffiger Gebäude als eine Auszeichnung von Kirchen eines vorzüglichst hohen Ranges gelten mochte); aber man unterliess nur in seltensten Fällen, nur unter eigenthümlichen Einwirkungen, die Anlage der Querhalle oder des Querschiffes vor der Tribuna. Man wahrte hiemit vorzugsweise den Eindruck einfach erhabener räumlicher Grösse, während man allerdings für eine selbständige Ausbildung der architektonischen Einzelformen nur im geringsten Maasse sorgte und an der, oft sehr willkürlichen Verwendung von Einzelheiten antiker Prachtmonumente für die neuen Zwecke, selbst mehrfach wiederum der geraden Gebälke von solchen unter den lastenden Oberwänden des Mittelschiffes, kein Bedenken trug. In Ravenna, der für diese Epoche zweitwichtigsten Stadt Italiens, bekundete sich nicht derselbe grosse Sinn für die allgemeine räumliche Wirkung des Gebäudes, indem die Querhalle vermieden ward, daneben aber ein lebendigeres Gefühl für das Einzelne, welches man mit einer gewissen naiven Selbständigkeit nach dem antiken Muster behandelte. Dies namentlich bei der Formation des Säulenkapitäles und der Anordnung eines stärkeren Aufsatzes über demselben, zum angemessneren Unterlager für den Bogen. Im Orient, besonders in Constantinopel, scheint man von der römisch christlichen Entwickelung des Basilikenbaues am Wenigsten angenommen zu haben. Man behielt hier namentlich die Gallerieen über den Seitenschiffen bei, indem man es zweckmässig fand, diese den Weibern zum besondern Aufenthalte anzuweisen; man strebte vorzugsweise nach glänzender Entfaltung des architektonischen Details, wobei man jene asiatischen Prachtwerke der spätantiken Zeit zum Muster nahm, welche zu solchem Behufe, aber in keiner Weise mehr zu

einer innerlichen Belebung der Formen, eine Anleitung geben konnten. Eine Wechselwirkung des künstlerischen Strebens zwischen Ravenna und Constantinopel scheint bereits zeitig eingetreten zu sein.[1]

Einige namhafte Kirchen, die sich in der ursprünglichen Anlage, mit geringeren oder grösseren Abänderungen derselben, erhalten haben, bezeichnen die verschiedenen Richtungen des Basilikenbaues, welche sich solchergestalt im Laufe des fünften Jahrhunderts und im Anfange des folgenden geltend machten. In Rom sind es die Kirchen S. Sabina, S. Maria Maggiore (modernisirt, doch den Gesammteindruck vorzüglich entschieden vergegenwärtigend) und S. Pietro ad Vincula; in Ravenna, dessen Kathedrale früher eine fünfschiffige Basilika war und als solche schon im Anfange des fünften Jahrhunderts gebaut sein soll, die Kirchen S. Giovanni Evangelista, S. Agata, S. Francesco; in Constantinopel die Klosterkirche des Studios (Agios Johannes). Die Vorhalle der letzteren ist mit Thürgerüsten zwischen den Säulen versehen und trägt hierin, wie in der Detailbehandlung, die Aufnahme des syrischen Geschmackes, welcher die antiken Elemente in einer barbarisirt glänzenden Weise umgebildet hatte, deutlich zur Schau. — Aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, der Regierungsepoche des grossen Theodorich, rühren zu Ravenna die vorzüglich gediegenen Basiliken S. Teodoro (S. Spirito) und S. Apollinare nuovo her. —

Der christliche Basilikenbau Aegyptens, der der koptischen Kirche, scheint sich schon in dieser Frühzeit in eigenthümlicher Weise ausgeprägt zu haben. Charakteristisch ist besonders das Hineintreten der Tribuna in den inneren Raum (wie an jener ältesten christlichen Basilika des Reparatus), was sich bereits an sehr alterthümlichen Basilikenresten des Landes findet und was (zum Theil mit jüngeren Elementen von byzantinisirender Art verbunden) bis auf die Spätzeit der koptischen Kirche und bei ihren Verzweigungen nach dem fernen abyssinischen Süden als allgemeine Regel erscheint.

Die Form der Basilika war aber nicht die einzige, welche man für kirchliche Gebäude anwandte. Es hat fast den Anschein, als ob die orientalische Geschmacksrichtung schon zeitig sich in der ruhigen Grösse dieser Form (zumal in ihrer römischen Behandlung) nicht befriedigt gefühlt und nach Anlagen

[1] In der Behandlung des Säulenkapitäles in der ravennatischen Architektur, namentlich der Anordnung jenes Aufsatzes über demselben, dürfte wohl ein byzantinisches Moment zu erkennen sein. Schon die unten zu nennende Säule des Marcian zu Constantinopel hat einen wirksamen Aufsatz ähnlicher Art.

von reicherer Wirkung gestrebt habe. Wenigstens ward bereits unter Constantin die Hauptkirche von Antiochia sehr eigenthümlich in achteckiger Gestalt, mit Umgängen und Gallerieen umher, erbaut. Die Reste der Kirche des unfern von Antiochia belegenen Klosters des h. Simon Stylites deuten auf eine, in den nächsten Jahrhunderten erfolgte Nachahmung dieser Anlage. Die Apostelkirche zu Constantinopel, ebenfalls von Constantin erbaut, erhielt eine Kreuzform (später mit einer Kuppel in der Mitte). Bei der letzteren Kirche scheint der besondre Zweck, indem sie zur Begräbnisskirche Constantin's bestimmt war, die Veranlassung zu der abweichenden Gestalt gegeben zu haben.

Vornehmlich, wie schon in diesem Beispiel, wich man bei denjenigen kirchlichen Gebäuden, welche nicht zum Cultus der Gemeinde, sondern für einzelne Andachtzwecke bestimmt waren, von dem Hallenbau der Basiliken ab. Die wichtigsten Gebäudegattungen, welche hiebei in Betracht kommen, sind die Grabkapellen und die Taufkapellen. Es werden zwar auch derartige Bauten erwähnt, bei denen die Basilikenform beibehalten war, z. B. die kleine Grabkirche des anicischen Geschlechtes hinter der grossen Peterskirche zu Rom, vom Ende des vierten Jahrhunderts; doch mussten sich jedenfalls andre räumliche Dispositionen als günstigere ergeben.

Die Form der Grabkapelle war durch äussere, etwa rituale Bestimmungen, nicht vorbedingt. Eine der grossartigeren Formen der alten römischen Kunst, die eines thurmartigen Rundbaues, konnte im Fortleben der alten Sitte auch jetzt noch maassgebend sein und zur Anlage von Rundkapellen die Veranlassung geben. Solcher Art war die dem vierten Jahrhundert angehörige Grabkirche der Tochter Constantin's zu Rom, die noch vorhandene Kirche S. Costanza, in welcher sich ein hoher, kuppelgewölbter und von einem niederen Umgange umgebener Mittelraum über einem Kreise gedoppelter Säulen erhebt. Das Gebäude ist, als vorzüglich charakteristischer Beleg für die Behandlung und Fassung in der letzten Ausgangszeit antiker Kunst, bereits früher (S. 226) besprochen. Solcher Art war ferner, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts, die Grabkapelle Theodorichs zu Ravenna („la Rotonda"), über achteckigem Unterbau und ohne Umgang im Inneren, doch ausserhalb ursprünglich mit einem Arkadengange umgeben; vorzüglich bemerkenswerth durch eine Belebung der architektonischen Gliederungen, wie sie sonst in der Epoche der altchristlichen Kunst überhaupt nicht mehr vorkommt, und durch die Gestaltung der flachen Kuppel aus einem einzigen kolossalen Felsblock. — Anderweit empfahl sich, wie bei der Apostelkirche zu Constantinopel, die Kreuzform des Grundrisses, wohl weniger aus symbolischen, in der heiligen Kreuzform beruhenden Gründen (indem wenigstens derartige Bezüge in der altchristlichen Architektur anderweit nicht hervor-



Grabmal des Theodorich, zu Ravenna.

treten), als weil — ähnlich, wie selbst schon in antiken Gräberanlagen, — die Kreuzarme zur Aufstellung der Sarkophage und der Mittelraum zur Vollziehung der gottesdienstlichen Gebräuche die schicklichste Gelegenheit gaben. Ein erhaltenes Gebäude der Art ist die Grabkapelle der Galla Placidia, das sog. Kirchlein SS. Nazario e Celso, zu Ravenna, aus dem fünften Jahrhundert. Hier sind die Kreuzarme durch Tonnengewölbe, der viereckige Mittelraum aber, erhöht, durch ein entsprechendes Kuppelsegment überwölbt, — ein beachtenswerther Anfang eines Kuppelsystemes, welches später in glänzender Entwickelung durchgeführt wurde.

Für die Taufkapelle empfahl sich vorzugsweise eine centrale, kreisrunde oder polygonische Form, wobei die Mitte des Raumes durch das weite Taufbecken eingenommen wurde. Die bedeckten Schwimmteiche in den römischen Thermen gaben zu solchen Anlagen ein natürliches Vorbild; von ihnen empfing die Taufkapelle den Namen des Baptisteriums. Das ältest bekannte unter den christlichen Baptisterien ist die Kirche S. Maria maggiore bei Nocera, unfern von Neapel, ein Gebäude des vierten Jahrhunderts, der Anlage von S. Costanza zu Rom sehr ähnlich, nur minder durchgebildet und die Kuppel über dem Mittelraum nicht auf erhöhten Mauern ruhend. Zwei andre rühren aus dem fünften Jahrhundert her: das Baptisterium des Laterans zu Rom (S. Giovanni in Fonte), achteckig, mit einer Stellung von acht Säulen im Innern und einer (späteren) Ober-

stellung über diesen; und das Baptisterium bei der Kathedrale von Ravenna (ebenfalls S. Giovanni in Fonte genannt), achteckig und mit einer Kuppel überwölbt, die Wände mit Arkaden in zwei Geschossen geschmückt, von denen die oberen sich durch ein lebhaftes Gefühl für rhythmische Bogenanordnung auszeichnen. Völlig einfach ist das achteckige, kuppelgewölbte Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin) zu Ravenna, aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts. —

Noch sind ein Paar Rundkirchen dieser Frühepoche, bei denen das etwanige Motiv zur Wahl einer derartigen Form nicht näher bekannt ist, anzuführen. Die eine ist die sehr alterthümliche ehemalige Kirche St. Georg zu Thessalonica, mit einer Kuppel überwölbt und mit tiefen Nischen in der Dicke der Umfassungsmauer. Die andre ist die Kirche S. Stefano rotondo zu Rom, aus der Spätzeit des fünften Jahrhunderts, ein Gebäude von nicht unansehnlicher Dimension, mit erhöhtem Mittelraume, in der ursprünglichen Anlage von einem zwiefachen Säulenkreise umgeben und in den verschiedenen Theilen flach gedeckt. Die Anordnung trapezförmiger Aufsätze über den Säulenkapitälen als Basis für die Bögen scheint hier einen auswärtigen (voraussetzlich byzantinischen) Einfluss anzukündigen, wie solcher sich später mehrfach in Rom geltend macht; so mag auch die Wahl der Gesammtform des Gebäudes auf orientalischer Einwirkung beruhen. Ein Gebäude von verwandter Anlage, wohl nicht aus erheblich jüngerer Zeit, ist die sechzehnseitige Kirche S. Angelo zu Perugia.

Eine eigenthümliche Gattung baulicher Anlagen bilden die Katakomben Rom's; sie gehören zum Theil zu den allerfrühsten Zeugnissen des Daseins christlicher Gemeinden. Es sind unterirdische Grotten, die, auf viele Punkte der Umgebung Rom's zerstreut, durch zahllose, sich vielfältigst durchkreuzende Gänge und kleine kapellenartige Räume gebildet werden. Man hat die Ausdehnung dieser Gänge, soviel ihrer bis jetzt bekannt geworden, im Ganzen auf ein Längenmaass von mehr als 150 Meilen berechnet. Sie dienten zum Begräbniss der christlichen Bevölkerung, zu Zufluchtstätten in den Zeiten der Verfolgung, zur Ausübung der Andacht über den Gräbern der Märtyrer. Ueberall in den Seitenwänden der Gänge sind die flachen Grabnischen enthalten; ausgezeichnete Personen, heilige Märtyrer haben ihre Gräber an bedeutender Stelle in den Kapellenräumen, in der Regel unter einer gewölbten Wandnische, der Art, dass der Grabdeckel als Altarplatte dient. Zum Theil haben diese Kapellen eine architektonisch ausgebildete Gestalt, mit Ecksäulen und einer gewölbartig gegliederten Decke; doch sind die Einzel-

formen roh, in der Regel etwa von einem etruskisch-dorischen Typus, oder mit dem Versuche phantastisch geschmückterer Form in den Säulenkapitälen. Persönliche Unbehülflichkeit und Mangel einer irgend durchgreifenden vorbildlichen Uebung bei gewissen handwerklichen Traditionen scheinen sich in dieser Weise der Behandlung gleich entschieden auszudrücken; die Zeit der Beschaffung deutet hienach, wenn unstreitig auch Einzelnes in die ersten Jahrhunderte fallen wird, vorzugsweise und zumal bei jenen geschmückteren Räumen, wiederum auf das vierte und fünfte Jahrhundert.[1]

Was für ausserkirchliche Zwecke gebaut wurde, folgte den Formen und Compositionen der klassischen Spätzeit. Die erhaltenen Beispiele derartiger Anlagen sind äusserst gering. Es gehört hieher die Säule des Marcian zu Constantinopel, aus dem fünften Jahrhundert, welche das Bild des Kaisers trug, das Kapitäl mit einer schematischen Nachahmung der römischen Kapitälform; auch, wie es scheint, ein Theil der Cisternen Constantinopels, deren gewölbte Decken von Säulenarkaden getragen werden. Sodann ein Rest von dem Vorbau des grossen Pallastes, den Theodorich zu Ravenna hatte ausführen lassen. Die künstlerische Ausstattung des letzteren, oberwärts mit kleinen Wandarkaden, erinnert an die phantastische Pracht in dem Pallaste Diocletian's zu Salona.

Bildende Kunst.

In der Betrachtung der bildenden Kunst der christlichen Frühzeit ist mit Demjenigen zu beginnen, was der Darstellung äusseren Lebens, dem Bildniss und der Profangeschichte, angehört, indem sich hierin zunächst die unmittelbare und ununterbrochene Fortführung der römischen Kunstthätigkeit, freilich in der schon sehr entgeistigten Behandlungsweise ihrer späteren Zeit, kund giebt. Es gehören hieher einige kaiserliche Statuen, wie die Constantin's des Gr. auf dem Kapitol zu Rom und die des Julian im Louvre zu Paris; dann die sitzende Bronzestatue des Petrus in der Peterskirche zu Rom und die des heiligen Hippolyt in der vatikanischen Bibliothek (von dieser aber nur die

[1] Im J. 1854 ist in einer neuentdeckten Begräbnissstätte, in den an der Via Nomentana belegenen Katakomben des Grundstückes S. Agata in petra aurea, eine Kapelle von völlig basilikenartiger Form, mit Säulen, vorgefunden worden. Sie scheint dem vierten Jahrhundert anzugehören.

untere Hälfte alt), beide muthmaasslich aus dem fünften Jahrhundert und, besonders die erstere, mit Anstrengung und Ueberlegung in einer gewissen senatorischen Würde gehalten, wie man solche zu erreichen eben noch im Stande war. Ferner, als ein vorzüglichst bedeutendes Werk, doch nur aus älteren Abbildungen bekannt, welche nur die Gegenstände, nicht aber ihren Styl zur Anschauung bringen, die Säule des Theodosius zu Constantinopel,[1] die völlig nach dem Muster der Säulen des Trajan und des Marc Aurel mit einem sich emporwindenden Reliefffriese umgeben war. Der Reichthum der historisch bildlichen Urkunde dieses Werkes, die, wie es scheint, wenigstens in der Anordnung des Stoffes den historischen Compositionen aus der Zeit des Septimius Severus nicht nachstand, verdient noch alle Anerkennung. Erhalten ist nur das Fussgestell der Säule. Neben ihr ist das Piedestal des ägyptischen Obelisken zu nennen, welchen Theodosius zu Constantinopel errichten liess. Auf seinen vier Seiten



Piedestal vom Obelisken des Theodosius, zu Constantinopel.

sind Reliefs mit der Darstellung kaiserlicher Repräsentation, in verschiedenartiger Bethätigung, enthalten. Hier zeigt sich eine trocken schematische Anordnung, etwa in der Weise constantinischer Reliefs (wie am Constantinsbogen zu Rom). — Im Pallaste Theodorich's zu Ravenna befand sich das Reiterstandbild des Königs, das Karl d. Gr. später nach Aachen bringen liess. Die kühne Bewegung des Pferdes wird in den Berichten über dasselbe gerühmt; zur Anschauung liegt keine Vermittelung vor.

[1] Col. Theodos., quam vulgo historiatam vocant, etc., a Gent. Bellino delineata etc. 1702 (Vergl. d'Agincourt, Sculptur, t. XI.

Es reihen sich derselben Weise künstlerischer Behandlung einige kleine Arbeiten, mit trockener Wiederholung herkömmlicher historischer Typen, an. So die elfenbeinernen Schreibtäfelchen oder Diptycha,[1] welche auf den Aussenseiten mit figürlichen Reliefs versehen sind, kaiserliche und namentlich consularische Bildnissgestalten, mit der Andeutung von Circusspielen, Triumphen u. dergl. enthaltend, vom vierten bis ins sechste Jahrhundert (im Domschatze von Monza u. a. italienischen Sammlungen, in der k. Bibliothek zu Berlin, im k. Münzkabinet zu Paris u. a. a. O.) So die Münzen, deren Bildnissköpfe indess für die Abschätzung künstlerischer Befähigung und Richtung kaum noch in Betracht kommen.

Das christlich bildnerische Element beginnt mit einfachen Symbolen. Es sind schlichte Zeichen, zunächst jener Zeit angehörig, da das Gemüth sich vor den dämonischen Lockungen der Bilder geflüchtet hatte; unfähig, die Phantasie zu erregen; nur dazu bestimmt, den sinnenden Geist an die heiligen Momente des neuen Lebens zu erinnern, hiemit den Dingen des Bedarfs, denen sie aufgeprägt wurden, eine Weihe zu geben, als Zeugniss, als Erkennungsmal für die Genossen des heiligen Bundes zu dienen. Die neue Lehre, die alte Sitte in neuer Verklärung gaben die Anleitung zur Auswahl der Symbole. Das Monogramm des Namens Christi, der Weinstock, der Fisch (das Bild desselben statt der deutungsvollen Buchstaben des griechischen Wortes), das Lamm waren Sinnbilder des Erlösers, Fisch und Lamm auch, des Getauften und des Jüngers; das Schiff deutete auf die Kirche, die Lyra auf den Gottesdienst, die Palme auf den Sieg über den Tod, das Kreuz auf den Opfertod, u. s. w. Derartiges hat sich zahlreich auf Geräthen der christlichen Frühzeit, Lampen von Erz oder gebranntem Thon und andern Gegenständen, erhalten.

Hiemit war die Stimmung vorgezeichnet, mit welcher man an bildliche Darstellungen christlichen Inhaltes von selbständiger lebenvoller Kraft ging. Man konnte die Scheu vor einer unmittelbaren Verbildlichung des Heiligen sofort nicht ablegen; man blieb in der symbolischen Richtung; man übertrug die orientalische Gleichnissrede, die in den heiligen Schriften üblich war und deren sich auch Christus so oft bedient hatte, in die bildliche Darstellung; man erfand in verwandtem Sinne neue Elemente einer künstlerischen Gleichnisssprache. Vor Allem strebte man, von der Sendung Dessen, der als Tröster, als Len-

[1] Gori, thesaurus veterum diptychorum.

ker und Hüter der Herzen erschienen war, eine bildliche Anschauung zu gewinnen; in dem milden Gleichnisse, das Christus selbst gern von seiner Aufgabe gebraucht hatte, fand man die günstigste Anregung: — man stellte ihn unter dem Bilde des guten Hirten dar, der seine Heerde bewacht, der sie tränkt, der das verlorne Schaaf aus der Wüste rettet. Unzähligemal wiederholt sich diese Darstellung in den ersten Zeiten des christlichen Alterthums. Man ging dann zu den Momenten des messianischen Werkes über, indem man sie zunächst durch Scenen aus den Geschichten des alten Bundes, welche sinnbildlich oder prophetisch die des neuen vorzudeuten schienen, auszudrücken bemüht war. Man stellte den Moses dar, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, und verstand darunter die wunderbare Geburt des Erlösers, welcher selbst der „Heilsbrunnen" war; man deutete das Leiden des Hiob auf seine Leiden, die Opferung des Isaak auf sein Opfer, Daniel in der Löwengrube, die Geschichten des Jonas (welche besonders häufig dargestellt wurden) auf seinen Tod und Auferstehung, die Himmelfahrt des Elias auf die seinige, u. s. w.; wobei es zugleich ganz wohl verstattet sein konnte, den (doch nur im allgemeinen Gedanken beruhenden) Gehalt solcher Darstellungen auch den persönlichen Beziehungen der Gemeindeglieder, ihrer Begnadigung, ihrem Bekenntniss, ihren Leiden, ihrer Hoffnung, zuzuwenden.[1] Man verknüpfte damit, in einer sehr eigenthümlichen, immer noch symbolisirenden Darstellung, Scenen des neuen Bundes, vorzugsweise solche, welche die alten Zeugnisse der Propheten von der messianischen Sendung erhärteten: das Hosiannah, das den Messias (bei seinem Einzuge in Jerusalem) begrüsste; die Belege seiner göttlichen Allmacht, in der Auferweckung des Lazarus, in der Heilung der Kranken, in dem Wunder mit den Broden u. s. w.; sein Wirken durch das Wort der heiligen Lehre. In solchen Scenen war die Darstellung einer Gestalt nöthig, welche das Walten Christi ausdrückte; als individuelle Persönlichkeit ward sie aber zunächst nicht gefasst, vielmehr entschieden ideal, dem Genius der altrömischen Anschauung entsprechend, als feierlich gewandeter, noch unbärtiger Jüngling. Es ist keine historische Bildnissgestalt, sondern eine Verbildlichung des Begriffes — des göttlichen „Wortes", eine neue Anwendung der schon in der klassischen Kunst üblichen (und dort allerdings aus mythischer Quelle stammenden) Weise der Personification. So darf es nicht befremden, auch andre derartige Typen, die zur herkömmlichen Kunstsprache gehörten, namentlich die Personi-

[1] Alle Symbolik ist vieldeutig. Der mögliche Doppelbezug jener Darstellungen, theils auf den Erlöser, theils auf die Gemeinde, kann um so weniger auffällig erscheinen, als diese in ihm ihr Vorbild fand. Es fehlt aber keineswegs an Zusammenstellungen, aus denen, für den Einzelfall, ihr ausschliesslicher Bezug auf den Erlöser und sein Werk mit Entschiedenheit hervorgeht.

ficationen von Erscheinungen und Gegenständen der Natur, — die des Himmels und seiner Zeichen, der Nacht, der Flüsse, Berge u. s. w. (deren mythisch individuelle Kraft längst erloschen war) mit in die christliche Darstellung herüber genommen zu sehen. Ja, eine eigenthümliche Verknüpfung von Umständen führte sogar dazu, für Christus selbst in einzelnen Fällen, ausser den Darstellungen des guten Hirten und den genienartigen Bildern, eine unmittelbar der alten Mythe angehörige Gestalt zur Anwendung zu bringen: die des Orpheus, welcher die Thiere des Waldes an sich lockt. Natürlich galt auch bei dieser derselbe symbolisirende Bezug, wie bei den übrigen Darstellungen.

In solcher Art war eine Fülle bildlicher Scenen gewonnen, deren äussere Momente, deren mehr oder weniger dramatische Belebung doch in der That an die Grenzen bildlich realer Vergegenwärtigung (je nach dem Maasse der noch vorhandenen künstlerischen Befähigung) führte. Es konnte nicht fehlen, dass auch zu solcher Vergegenwärtigung im Einzelnen schon zeitig Versuche eintraten, zumal wo die Umstände eine Art lebhafteren Einvernehmens mit dem üblichen künstlerischen Thun herbeiführten. So liess, wie uns berichtet wird, schon in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts der Kaiser Alexander Severus ein Standbild Christi anfertigen. Auch war bei jenen Scenen des neuen Bundes der Unterschied zwischen der idealen Personification und der unmittelbaren, persönlichen Darstellung des Erlösers wohl kaum überall festzuhalten. Das Band löste sich, als die christliche Kirche zur Gleichberechtigung, als sie zur Herrschaft gekommen war. Das Streben, ein persönliches Abbild Christi, mit einem Anhauch seines Geistes, zu gestalten, ihm den Kreis seiner heiligen Jünger anzureihen, fand allmählig Eingang und stets wachsende Verbreitung. Doch auch hiebei blieb die ursprüngliche künstlerische Stimmung, die Scheu vor dem Heiligen, auf geraume Zeit hin maassgebend. Man wagte diese Bildnissgestalten aus der Glorie der Verklärung in die Beschränkungen des sinnlichen Thuns nicht herabzuziehen; man erlaubte sich nur, sie in solchen Handlungen (z. B. der Scene der Taufe Christi, an bezüglicher Stätte,) vorzuführen, deren symbolisches Gewicht wiederum über das Maass des Ereignisses selbst wesentlich hinausging.

Die Sculptur kam für die christlichen Kunstzwecke nur in untergeordnetem Maasse zur Anwendung; die reale Körperlichkeit ihrer Gebilde, zumal der völlig freistehenden, welche als ein lebhaftes Förderniss der dämonischen Kraft der heidnischen Kunst betrachtet werden mochte, war mit jener Scheu, die

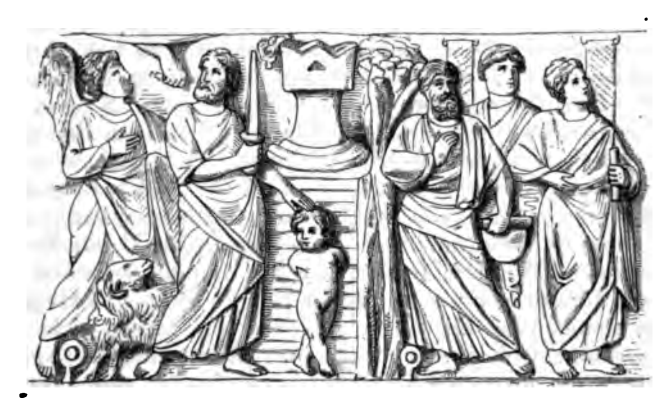
zunächst nur gedankenhaft symbolische Andeutungen verstattete, zu wenig im Einklange.

An freien Gebilden frühchristlicher Sculptur sind (ausser den schon erwähnten Bildnissstatuen des Petrus und Hippolyt) kaum andre Beispiele zu nennen, als zwei kleine Marmorstatuen, beide den guten Hirten darstellend, der das verlorne Schaf trägt, im christlichen Museum des Vatikans zu Rom. Die eine von ihnen, mässig roh gearbeitet und nicht ohne Ausdruck, steht der Weise antiker Kunst noch ziemlich nah; die andre, den raschen Verfall der Sculptur bekundend, zeigt schon eine geistlos starre Behandlung.

Eine ziemlich umfassende bildnerische Thätigkeit, in den ersten Jahrhunderten christlicher Kunstübung, erscheint an den Sarkophagen, deren Seiten mit Reliefs geschmückt sind. Es ist zunächst eine vollständige Uebertragung der Weise der spätheidnischen Sarkophagsculptur auf die Zwecke des neuen Gedankens. Wie dort die alten Mythen in symbolisirender Bilderschrift, so reihen sich hier die Figuren und Scenen der christlichen Symbolik nebeneinander, bald einen festeren Gedankengang aussprechend, bald das herkömmlich Gewordene in loserer Verknüpfung zusammenfügend, zum Theil ohne sehr bemerkliche Scheidung der Gruppen, zum Theil und besonders in den jüngeren Arbeiten mit einer Trennung derselben durch Säulchen und sonstige dekorative Architekturstücke. Rom erscheint als der Hauptsitz solcher Arbeiten: im christlichen Museum des Vatikans, auch in den Grotten der Peterskirche, ist ihrer eine namhafte Anzahl vorhanden; andre an andern Orten Italiens, z. B. in Ravenna, und ausserhalb. Einzelne gehören einer verhältnissmässig frühen Zeit an und haben in der Form wiederum ein der Antike noch sehr verwandtes Gepräge. So der vorzüglich schätzbare Sarkophag des Junius Bassus (gest. 359) und der allerdings schon rohere des Probus (gest. 395), beide in der Peterskirche. Die Mehrzahl bezeugt auch ihrerseits den schnellen Verfall des bildnerischen Vermögens; die Gestalten werden überaus plump und unförmlich, die Falten der Gewandung zumeist nur durch rohe Einschnitte bezeichnet.

Von kleinen Bildwerken, wie solche zur Ausstattung der Geräthe des Cultus gefertigt wurden, ist u. A. eine Arbeit zu nennen, die von der unmittelbaren Uebertragung der klassischen Typen auf die christliche Vorstellung ein vorzüglich anschauliches Bild gewährt. Es ist ein cylindrisches Elfenbeingefäss, jetzt im Berliner Museum befindlich, mit dem Relief der zwölf Apostel, welche einerseits den (wiederum völlig jugendlichen) Christus als Lehrer in ihrer Mitte haben, andrerseits die (symbolisch zu fassende) Darstellung von Abraham's Opfer zwischen sich einschliessen. Alles hierin hat das spätrömische Gepräge, noch mit den Andeutungen von Lebenskraft und Würde, welche

das Erbtheil einer grossen Vergangenheit waren, der Engel mit dem Opferbock (zur Seite Abraham's) noch ganz in der Weise antiker Victorien gestaltet. Die Arbeit deutet jedenfalls auf die



Elfenbeinschnitzwerk. Opfer des Abraham und Jünger Christi.

frühsten Versuche christlicher Kunstübung, deren neues Wollen mit der überlieferten bedeutenden Form noch merkwürdig zusammenstimmt.

Bei Weitem umfassender und in ungleich glänzenderer Weise bildete sich in der Kunst des christlichen Alterthums die Malerei aus. Es ist von vornherein, für das ganze Wesen der christlichen Kunst, bezeichnend, dass sie diesem Fache sich vorzugsweise zuwandte, in ihm, wo der Gedanke und das Gemüth den so viel freieren Spielraum zu ihrer Bethätigung finden, die grossen Kreise ihrer Anschauungen entwickelte.

Schon sehr zeitig wurde die Wandmalerei zur künstlerischen Ausstattung der heiligen Stätten zur Anwendung gebracht. Die Kapellenräume der Katakomben Rom's wurden im ausgedehntesten Maasse mit Wandgemälden geschmückt. Als man die Katakomben gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit Eifer durchforschte und ihre Reliquienschätze ausbeutete, wurden von ihren Darstellungen Abbildungen genommen und diese in umfassenden Werken veröffentlicht; hierin liegt uns, wenn auch in geringer Beobachtung der stylistischen Eigenthümlichkeiten, der reiche Inhalt dieser Compositionen, mehr oder weniger im grossen Gesammtzusammenhange, vor. Später vernachlässigt und wenig zugänglich, sind diese Orte und die in ihnen erhaltenen Reste in jüngster Zeit abermals künstlerisch

durchforscht und ist auch die Weise der Darstellung und Behandlung in zahlreichen Beispielen unsrer Kunde näher getreten.[1] Es ist eine Ausstattung der Räume, welche das Dekorationsprincip der antiken Wandmalerei, wie in den Grabhallen der heidnischen Zeit und selbst an den Wänden Pompeji's, aufnimmt, eine wohlgeordnete Feldertheilung, ein Schmuck an Umrahmungen und Füllungen, der einen an heitere Würde gewöhnten Sinn bekundet. Darin vertheilen sich jene Figuren und Scenen christlich symbolisirenden Inhaltes. Die architektonischen Bedingnisse, Wände, Nischen und Gewölbe gaben die Gelegenheit zu einer oft reichhaltigen Gliederung des Gedankens; den Hauptdarstellungen konnten Scenen von mehr untergeordnetem Inhalte, auch Gestalten des Lebens (im kirchlichen Bezuge, z. B. als Betende), auf angemessene Weise angereiht werden; in mannigfachen Wechselbezügen konnte sich ein bedeutungsvolles, Sinn und Gemüth in Anspruch nehmendes Ganze entwickeln. Es lassen sich in diesen Malereien verschiedene Stufen der Behandlung, sowohl im Technischen, als im inneren Gefühle und in der gedankenhaften Absicht verfolgen.



Der gute Hirt. Wandgemälde in den Katakomben der h. Agnes.

Zunächst und zum sehr grossen Theile herrscht im Aeusseren das antike Gepräge noch unbedingt vor. Es sind noch die

[1] Unter den, in der Anmerkung S. 234 genannten Werken kommt hier vornehmlich das jüngste, von Perret (Catacombes de Rome), in Betracht.

Formen, die Geberden, die Farbentöne der klassischen Kunst, die letzteren in dem vollen, pastosen Auftrage, in dem weichen, harmonisch abgetönten Rhythmus, der der antiken Malerei eigen ist. Es geht, neben der Befolgung des klassischen Kostüms, noch ein entschiedener Zug des freien Lebensgefühles, der maassvollen Würde der hellenisch-römischen Kunst hindurch, ob die Behandlung auch mehr oder weniger flüchtig ist, ein wirklich künstlerisches Verständniss zum Theil auch (bei unbehülflich grossen Extremitäten einzelner Figuren) schon in empfindlicher Weise vermisst wird. Ebenso entschieden aber macht sich die neue selbständige Empfindung, welche diese Gebilde hervorgerufen hat, geltend; es ist eine Stille der Seele, eine Leidenschaftslosigkeit, eine ruhige Grösse in diesen Versuchen, die ihnen bei allen Mängeln oft einen so eigenthümlichen, wie tief innerlichen Reiz giebt. Die Katakomben der heiligen Agnes, des h. Calixtus, des h. Cyriacus, der hh. Thraso und Saturninus u. a. m. enthalten zahlreiche Beispiele der Art. Sie scheinen im Einzelnen noch dem dritten, in der Mehrzahl dem vierten Jahrhundert anzugehören.

Dann folgen Darstellungen eines roheren Ueberganges. Die Form verwildert mehr, während der Ausdruck, das ganze Streben etwas Ecstatisches gewinnt. Es ist eine Epoche, die sich, mit sinkenden Mitteln, in ihrem leidenschaftlichen geistigen Schwunge zu bekunden strebt. Die Darstellungen in den Katakomben der Priscilla gehören vorzugsweise hieher. Sie scheinen aus dem fünften Jahrhundert herzurühren.

An diese Darstellungen schliessen sich, wohl ebenfalls noch dem fünften Jahrhundert angehörig und vielleicht in das sechste hinüberreichend, andre an, welche die Schlusswendung der künstlerischen Richtung dieser Frühepoche bezeichnen. Das Symbolische, still Gedankliche erscheint dem Bedürfniss nicht mehr genügend; es kommt nunmehr auf das Gegenständliche, Persönliche an; die heiligen Personen, Momente der heiligen Begebenheit sollen unmittelbar vergegenwärtigt werden. Man ist bemüht, sie gross, feierlich, heilig darzustellen, ihre Bedeutung in charakteristischen Typen auszusprechen. Man ist von persönlicher Wärme und Inbrunst für den Gegenstand erfüllt und ringt nach charakteristischen Idealen, nach der Entfaltung einer heiligen Grazie. Die Mittel zur Belebung fehlen, freilich bereits; reiner Organismus, Klarheit und Verhältniss der Form sind im Bewusstsein des Künstlers nicht mehr vorhanden; es ist ein handwerkliches Thun; und doch wird im Ausdruck noch das Bewunderungswürdige erreicht. Namentlich ist es das Ideal des Christuskopfes, welches jetzt, — nachdem Versuche zur Individualbildung desselben, doch noch in allgemeinerer Fassung, schon vorangegangen waren, — festgestellt wird. Die Katakomben des h. Pontianus enthalten hiefür vorzüglich bezeichnende Beispiele.



Christuskopf. Wandgemälde in den Katakomben des h. Pontianus.

Diese Bestrebungen gehen in den Byzantinismus der folgenden Epoche, welcher die Typen allmählig in ein schematisches Wesen umwandelt, über. Auch für die eigentlich byzantinischen oder byzantinisirenden Richtungen früherer und späterer Zeit, fehlt es in den Katakombenmalereien nicht an Beispielen; sogar nicht an solchen, welche der aus dem Byzantinismus sich neu herausringenden italischen Kunst des späteren Mittelalters angehören. — Neben den Katakomben Rom's sind die von Neapel als christliche Begräbnissstätten namhaft zu machen. Diese enthalten ebenfalls Reste von Wandmalereien, von denen einige wenige der frühest christlichen, noch antikisirenden Zeit angehören, andre in spätere Epochen fallen.[1]

Aehnlich wie die Kapellenräume der Katakomben dürfte auch das Innere der eigentlich kirchlichen Gebäude der ersten Frühzeit ausgestattet gewesen sein. Es fehlt an erhaltenen Beispielen der Art. Schon zeitig aber, wie es scheint, macht sich eine abweichende Technik geltend, die des Mosaiks. Die ältesten uns bekannten Beispiele der inneren kirchlichen Dekoration zeigen uns die Wände und die Wölbungen (wo solche angewandt waren) mit musivischen Gemälden bedeckt. Auch in dieser Technik konnte die übliche Darstellungsweise zur Erscheinung kommen, und die minder freie Behandlung, welche sie bedingte, durfte bei einer, in

[1] Bellermann, über die ältesten christlichen Begräbnissstätten und besonders die Catakomben zu Neapel mit ihren Wandgemälden.

formaler Beziehung untergeordneten Kunst nicht sonderlich in's Gewicht fallen. Gleichwohl deutet schon die veränderte Technik auf eine Veränderung auch in dem geistigen Streben. Das Mosaik ist stofflich prächtiger, derber, zur grösseren monumentalen Dauer befähigt und bestimmt; es durfte der Kirche, nachdem diese die Herrscherstellung errungen, zur Bekundung ihrer Machtfülle besser geeignet erscheinen, als die leichte Pinselmalerei; der Ausdruck gemüthvoller Stimmung konnte in seinen Darstellungen viel weniger zur Erscheinung kommen, als der strengere Ernst des Gedankens, die Andeutung eines majestätischen, ehrfurchtgebietenden Daseins.

Eigentlich und ihrem Ursprunge nach hat es die musivische Technik, wie auch im Alterthum vorherrschend, mit der Erfüllung rein dekorativer Aufgaben zu thun. In jener ältest christlichen Basilika des Reparatus in Afrika, aus der Mitte des dritten Jahrhunderts, sind die musivisch geschmückten Fussböden, mit Mustern völlig klassischen Styles, denen sich christliche Symbole einreihen, erhalten. Die Wölbungen von S. Costanza zu Rom, aus dem vierten Jahrhundert, haben reiche Mosaikdekorationen in einem, allerdings schon roh antikisirenden Geschmacke, auf Wein und Weinlese bezüglich, (Dinge, die ebenfalls zu dem Kreise altchristlicher Symbolik gehören). Mit dem fünften Jahrhundert finden wir musivische Darstellungen eines voller bildlichen Charakters.

Eine Reihe von Beispielen gehört der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Höchst bedeutend unter diesen sind die Mosaiken des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte zu Ravenna, mit der Taufe Christi in der Mitte der Kuppel und dem feierlichen Reigen der Apostel und mannigfachen Gegenständen symbolischer Bedeutung umher, ein Werk von grossartig dekorativer Gesammtcomposition, der Andeutung mächtigen Lebens in den Gestalten und einer noch immer an die klassische Kunst bestimmt erinnernden Behandlungsweise in Form und Farbe. Sodann der reiche Mosaikenschmuck in SS. Nazario e Celso zu Ravenna, in dessen Einzeldarstellungen das alte symbolische Element sogar noch ebenso entschieden überwiegt, wie das Ganze durch die Würde und den feierlichen Rhythmus des dekorativen Elementes von Bedeutung ist. — Die Mosaiken an der Kuppel von St. Georg zu Thessalonica scheinen diesen ravennatischen Arbeiten in Geist und Behandlung nahe zu entsprechen. — Ebenso ist in Rom die Vorhalle des lateranischen Baptisteriums S. Gio. in Fonte durch symbolisch-dekorative Mosaikausstattung ausgezeichnet; während die in S. Maria maggiore den ältesten Versuch einer eigentlichen Geschichtsdarstellung enthält, mit Scenen des alten Testamentes an den Oberwänden des Mittelschiffes und Scenen des neuen, nebst symbolischen Einzelheiten, am Triumphbogen. Auch hier ist (soweit die alte Arbeit erhalten)

die Richtung noch immer antikisirend, die Ausführung jedoch, bei dem Mangel realer Kraft zur Erfüllung derartiger Aufgaben und bei der geringen Begünstigung, welche die erwählte Technik gerade für diesen Zweck und für die kleinen Maassstäbe des Einzelnen gewährte, schon vielfach unbehülflich.

In der Mitte der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts wurde die Vorderfläche des Triumphbogens von S. Paolo fuori le mura zu Rom mit einer grossartigen Mosaikdarstellung versehen, welche sich, grossentheils, bis zu dem neueren Brande erhalten hatte: ein riesiges Brustbild Christi in der Mitte, zu den Seiten die Symbole der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten der Apokalypse, die Gestalten von Petrus und Paulus. Hier war das gemüthlich Beschauliche der alten symbolischen Weise mit Entschiedenheit verlassen und statt ihrer eine neue Weise der Darstellung, welche den veränderten Verhältnissen entsprach, festgestellt. Persönliche Typen wurden in grossen, überaus mächtigen Zügen vorgeführt, aber in einer Zusammenordnung, welche nur auf dem Gesetze des Gedankens beruhte und mit jener schlichteren Naivetät, die z. B. den Gestalten der Katakombenmalereien trotz ihres symbolischen Zweckes noch aufgeprägt war, wenig mehr gemein hatte. — An diese Arbeit schliesst sich das Meisterwerk der erhaltenen altchristlichen Mosaiken an: das in der Halbkuppel der Tribuna und an der dieselbe umschliessenden Bogenwand von SS. Cosma e Damiano zu Rom (einer im Uebrigen veränderten alten Basilika). Das Mosaik rührt aus der Frühzeit des sechsten Jahrhunderts her. An der Bogenwand finden sich symbolische Darstellungen, Engel



Christusgestalt aus dem Mosaik von SS. Cosma e Damiano.

und jene Aeltesten der Apokalypse (von denen aber nur einige Andeutungen erhalten sind); in der Halbkuppel eine segnende Christusgestalt, von Wolken getragen, und fünf Gestalten heiliger Männer, denen sich als sechster der Stifter des Werkes, Papst Felix IV., anreiht; darunter ein Fries mit Lämmern, symbolischen Figuren des Heilandes und der Apostel. Die künstlerische Absicht des Werkes geht auf erhaben feierliche Strenge in den zugleich persönlich und verklärt gedachten Gestalten; in der Gestalt Christi erreicht sie, in schlichter Grösse und Klarheit des Motivs, noch Bewunderungswürdiges, (in den anderen weniger). Und wiederum sind es auch hier noch die Traditionen der klassischen Kunst, welche die Hand des Künstlers leiteten. Selbst auch die malerische Behandlung bewahrt die Reminiscenzen derselben noch in entschiedener Weise.

Neben den grossräumigen Werken, welche die Wände schmückten, bekundet sich die Malerei der christlichen Frühepoche auch in den Gattungen der Kleinkunst.

Die eine Gattung, eigentlich nur eine zeichnende, besteht in Glasschalen, die (gewissermaassen im Sinne der alten griechischen Vasenmalerei) auf Goldgrund gravirte Darstellungen enthalten. Den Inhalt bilden vorzugsweise christliche Symbole, symbolische Figuren und Scenen. Gleich den Katakombenmalereien stehen sie noch im nächsten Wechselverhältniss zur Antike, zuweilen in leidlich gediegener, meist in roher Behandlung. Das christliche Museum des Vatikans besitzt ihrer eine namhafte Anzahl.

Eine andre Gattung ist die der Miniaturmalerei in Pergamenthandschriften. Einige der Art gehören zu den Zeugnissen der unmittelbaren Fortsetzung antiker Kunst, indem sie den Gegenständen der letzteren gewidmet und die bei diesen übliche Weise der Darstellung und Behandlung, ob wiederum auch mit augenfällig sinkenden Kräften, nachzubilden bemüht sind. Als solche sind die Bilderhandschriften des Homer, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, [1] und die des Virgil, in der vatikanischen zu Rom, zu nennen. Beide gehören dem vierten oder fünften Jahrhundert an. — Aehnliches ward auch für die heiligen Schriften der Christen, zunächst, wie es scheint, für die Schriften des alten Testaments, beliebt. Eine griechische Bilderhandschrift der Genesis, in der k. k. Bibliothek zu Wien, die Stücke einer solchen im britischen Museum zu London erscheinen den eben genannten Arbeiten an Alter und künstlerischer Behandlungsweise gleich. Umfassendere Werke sind

[1] Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis ed. A. Majo.

in Copien erhalten, welche aus mehrfachen Gründen mit Bestimmtheit auf verlorne Originale derselben Frühepoche der christlichen Kunst zurückschliessen lassen. Dahin gehört namentlich eine grosse Pergamentrolle der vatikanischen Bibliothek, 32 Fuss lang, mit Darstellungen aus der Geschichte des Josua; der darauf enthaltene Schrifttext, auch Aeusserlichkeiten der künstlerischen Behandlung deuten auf das siebente oder achte Jahrhundert; der Geist der Erfindung, das Leben in der Composition des Einzelnen, die ganze Auffassung bezeugen aber, dass die ursprünglichen Darstellungen einer der antiken Kunst noch näher stehenden Zeit angehören. Dasselbe und in noch ausgedehnterer Weise ist bei den überaus zahlreichen Bildern der Fall, welche eine dem elften oder zwölften Jahrhundert zugehörige Handschrift des Octateuch (der ersten acht Bücher des alten Testaments) in der vatikanischen Bibliothek schmücken. In dieser sind, was sehr bemerkenswerth, auch die Einzeldarstellungen der eben genannten Rolle des Josua in völlig gleichartiger Composition (sammt dem, was bei der letzteren am Anfange und Schlusse fehlt,) enthalten.[1]

Zweite Periode.

Die zweite Periode der altchristlichen Kunst beginnt mit der Regierung Justinian's (527—565), mit den grossartigen künstlerischen Unternehmungen, durch welche er die Macht der Kirche in neuem, hochgesteigerten Glanze, und gleichzeitig die eigne Herrschermacht, zu verherrlichen bemüht war. Alle Mittel der Technik wurden aufgewandt, um künstlerische Combinationen zu erzielen, welche das Gemüth des Beschauers mit begeisterungsvollem Staunen zu erfüllen geeignet waren. Das Ziel dieses Strebens wurde vollständig erreicht. Aber eine neue künstlerische Belebung der Form war hiemit nicht verbunden; vielmehr ist es wesentlich nur die alte Form, mehr und mehr willkürlich verwandt, mehr und mehr entartend und erstarrend, zum Theil mit Barbarismen eigner Erfindung versetzt, was die künstlerische Hülle jener neuen Combinationen, ihre künstlerische Sprache bildet. Es ist die „byzantinische“ Kunst, welche hiemit, nach den minder entschiedenen Anfängen im Laufe der ersten Periode der altchristlichen Kunst, ins Leben tritt.

Sie gehört, der Natur der historischen Verhältnisse gemäss,

[1] F. Piper: der älteste christliche Bilderkreis, aufgefunden in einer griechischen Bibelhandschrift der vatikanischen Bibliothek. Allgemeine Zeitung vom Jahr 1854, No. 307, Beilage.

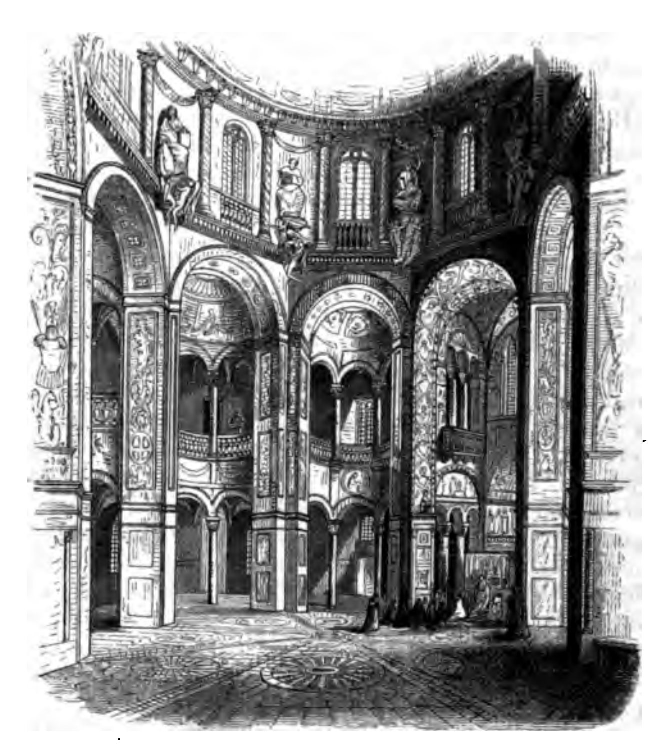
dem byzantinischen Reiche an. Sie erscheint in der zweiten Periode der altchristlichen Kunst als die überwiegende Macht. Die Leistungen der occidentalischen Kunst stehen gegen die ihrigen im Schatten, bekunden nicht selten auch den vom Orient herüberströmenden Einfluss. Gleichwohl macht sich bei den Unternehmungen der germanischen Völker, bei denen der Franken, auch der Longobarden und Angelsachsen, mehrfach ein entschieden energisches Streben (im Einzelnen selbst schon der Beginn einer selbständigen Bethätigung) bemerklich. — Die zweite Periode ist etwa bis in die Spätzeit des achten Jahrhunderts hinabzuführen, eine Epoche, mit welcher für die Kunst der europäischen Lande abermals veränderte Verhältnisse eintreten.

Architektur.

Zunächst ist es die byzantinische Architektur, die unter der Regierung Justinian's ein bestimmt eigenthümliches Gepräge gewinnt. Schon im Vorigen wurde darauf hingedeutet, dass die orientalisch christliche Baukunst bereits zeitig von der des Westens abgewichen zu sein scheint, in einer üppigeren, phantastischeren Behandlung des Details, in einer geringeren Neigung, die strenge Klarheit der altchristlichen Basilikendisposition zu befolgen. Die Kirche von Antiochia (S. 242) erschien bereits zu Constantin's Zeit als ein vorzüglich bemerkenswerthes Beispiel der Art. Die strengere Kirchenzucht (in Wechselwirkung mit geringerer Reinheit der Sitte), der grössere Pomp des Cultus erforderten mancherlei räumliche Unterschiede im kirchlichen Gebäude, — für den Altardienst, für die hohe und die niedere Priesterschaft, für das Volk, für die Frauen, für die Büsser. Jetzt gesellte sich, das räumlich Bunte gewissermaassen ausgleichend und zur mächtigen Gesammtwirkung steigernd, ein neues Element hinzu: das der Kuppelwölbung über dem Hauptraume des Inneren, in kühnerer Construction als seither gewölbt zu werden pflegte, mit verschiedenartig angeordneten Gewölben über den Seitenräumen verbunden. Die Kuppel, von hohen Pfeilern und Bögen getragen, bedingte die Anordnung eines gleichseitigen Hauptraumes in der Mitte des Gebäudes; die Seitenräume und die Gallerieen über diesen (für die Weiber) öffneten sich gegen den Hauptraum durch Säulenarkaden, welche zwischen die Kuppelpfeiler eingesetzt waren; während sich in der Tiefe des Gebäudes der Raum des Priesterchores und des Altares mit seiner Tribuna anschloss, und an der Eingangsseite die Vorhalle (der „Narthex", der Raum für die Büsser), auch wohl ein Vorhof vor dieser Halle, angeordnet war. Das Innere solcher Anlage

war, ebenso auf ein starkes Zusammenfassen der Einzeltheile zwischen grossen Hauptformen wie auf eine mächtig centralisirende Gesammtwirkung berechnet. Doch blieb in letzterer Beziehung allerdings ein Widerspruch: die Anordnung der heiligen Stätte des Altares, welche von dem räumlichen Bezuge nach der Mitte des Gebäudes ab- und, wie in der Basilika, nach der Tiefe desselben hin führte. Die verschiedenen Stufen der byzantinischen Architektur sind wesentlich durch die Versuche zur Lösung dieses Widerspruches bedingt.

Unter den erhaltenen Kirchengebäuden gehören zwei, bei denen das eben charakterisirte System in völlig bestimmter Weise vorherrscht, der früheren Zeit von Justinian's Regierung an. Beide haben (gleich jener älteren Kirche von Antiochia) einen achteckigen Mittelraum, von hoher Kuppel überwölbt, mit niederen Umgängen und Gallerieen umgeben. Die eine ist die ehemalige Kirche der hh. Sergius und Bacchus zu Constantinopel. Diese ist in ihrer äusseren Umfassung viereckig; den vier äusseren Ecken gegenüber treten von den entsprechenden Seiten des mittleren Achtecks säulengetragene Nischen, mit



Innere Ansicht der Kirche S. Vitale zu Ravenna.

einer Halbkuppel überwölbt, in die Seitenräume hinein. Die andre Kirche ist S. Vitale zu Ravenna. Das Gebäude wurde im J. 526, noch unter der arianischen (im J. 540 gestürzten) Gothenherrschaft, doch von der orthodoxen Gemeinde, welche ohne Zweifel mit Constantinopel in naher Beziehung stand, gebaut und 547 unter byzantinischer Herrschaft geweiht. In S. Vitale ist auch die äussere Umfassung achteckig, und es bilden sich hier auf allen Seiten des mittleren Achtecks, mit Ausnahme der Altarseite, säulengetragene Nischen ähnlicher Art. Die Anordnung dieser Nischen, deren Wölbung an die grossen Bögen anlehnt, welche die Kuppel des Mittelraumes tragen, gliedert den Raum, einfacher in SS. Sergius und Bacchus, reicher in S. Vitale, während das Säulenwerk, durch welches sie ausgefüllt sind, phantastische Durchblicke gewährt.

In verwandtem Sinn, aber in riesigem Maassstabe und mit der bestimmten Absicht, die Längenwirkung der Basilika mit der centralisirenden Kraft einer mächtigen Hauptkuppel zu verbinden, wurde sodann die Kirche der h. Sophia (der h. Weisheit) zu Constantinopel ausgeführt. Baumeister derselben waren Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet. Der Bau währte von 532 bis 537; nach einem Erdbeben im J. 558, welches die Hauptkuppel erheblich beschädigte, wurde, mit Höherführung der letzteren und verstärkten Widerlagen, eine Herstellung begonnen und diese 563 vollendet. Die Kirche ist in dem Wesentlichen ihrer baulichen Theile unverändert erhalten. Hier ist der Gesammtbau wiederum viereckig und auch die Mittelkuppel erhebt sich, 100 Fuss weit und bis zu 179 F. über dem Fussboden emporsteigend, über einem viereckigen Mittelraume (vier Pfeilern und Bögen). Dem letzteren schliessen sich west- und ostwärts grosse Halbkreisräume an, mit Halbkuppeln bedeckt, welche sich an die Bögen des Mittelraumes anlehnen. Beide Halbkreisräume sind den vorhin genannten Kirchen ähnlich behandelt, wiederum mit Säulennischen (je zweien, zu den Seiten), welche in die Seitenräume hineintreten, während sich ostwärts die vertiefte Tribunennische anschliesst und westwärts die zum Narthex führenden Pforten eingefügt sind. So bildet sich im Grundriss ein seltsam gestaltetes Langschiff, in welches sich die Seitenschiffe und die Gallerieen über diesen, durch zweigeschossige Säulenarkaden zwischen den Hauptpfeilern, öffnen. Die räumliche Wirkung des Hauptschiffes ist, zumal bei der Menge der Fenster in Wölbungen und Wänden und der in der Fülle des Lichtes aufglänzenden Pracht der Ausstattung, überauss gross und mächtig, aber nicht beruhigt in sich, der Widerspruch zwischen Längenperspective und centralisirender Wirkung ungelöst, das Conglomerat von Kuppeln, Bögen und ineinander gefügten Halbkuppeln nur in einer schematischen Weise, ohne organische Belebung, zum Ganzen verbunden. Es ist etwas von einem ur-

weltlichen Massengefüge darin, auch in der wenig organischen Verbindung dieser Wölbungen mit denen der Seitenräume, was jedoch, bei der Menge der Einzeltheile, einen ungemein grossen Wechsel malerisch phantastischer Durchblicke durch die Räume gewährt. Auch das Aeussere der Sophienkirche baut sich in seinen Constructionen, einem urweltlichen Erzeugniss vergleichbar, schwer und massenhaft empor.



Oestliche Ansicht der Sophienkirche zu Constantinopel, mit den später hinzugefügten Minarets.

Die Behandlung des architektonischen Details ist in den drei besprochenen Kirchen nicht minder ähnlich, den Typus der byzantinischen Form in charakteristischer Weise feststellend. Die Grundlage der Detailform ist vorherrschend noch immer die antike, wenn auch völlig ohne Verständniss der Entwickelung und des ästhetischen Zweckes ihrer Theile. Dies an Krönungs- und Fussgesimsen, wie an den Kapitälen und Basen der Säulen. Neues tritt nur insofern hinzu, als das dunkle Gefühl sich geltend macht, dass die antiken Kapitälbildungen wenig geeignet sind, die Formen des Bogens zu tragen. Es wird, dem entsprechend (wie schon in der früheren ravennatischen Architektur),[1] ein zumeist trapezförmiger Aufsatz über das Kapitäl gesetzt oder es wird das letztere selbst in einer mehr ausladenden bauchigen Form gebildet. (Bei den unteren Säulen von S. Vitale führt das Princip zu einer seltsam harten Zusammenstellung der Grund-

[1] Vergl. oben, S. 240.

formen.) Das Ganze dieser Kapitälbildung bedeckt sich dann insgemein reichlich mit einem flachen, schematisch gehaltenen Blattschmuck, der auch sonst zur dekorativen Bezeichnung des Details angewandt wird. — Die architektonischen Einzelformen sind jedoch, für die Besonderheiten der Wirkung des Inneren, von geringerer Bedeutung, als die Weise der anderweit durchgeführten stofflichen Ausstattung. Diese hat sich vornehmlich an der Sophienkirche, bei ihrer jüngst (1847 und 48) erfolgten Herstellung und Reinigung, in der ganzen ursprünglichen Fülle dargelegt. Zu den Säulenschäften sind hier die glänzendsten Prachtstücke spätrömischer Architektur, deren die Allmacht Justinian's nur habhaft werden konnte, verwandt worden. Wände und Pfeiler sind mit dem mannigfachsten Täfelwerk von Marmor und anderm kostbar buntem Gestein, in kunstreicher Abwechselung, zum Theil in musivischen Mustern, bekleidet. Vom Ansatz der Gewölbe an ist Alles mit Goldmosaik, aus welchem farbiges Ornament und figürliche Darstellungen hervorleuchteten, bedeckt. Die unermessliche Pracht ist, zumal bei dem stets wechselnden Spiel der Lichter und Widerscheine, von berauschender Wirkung; ihre Einführung hebt aber die Gelegenheit zur Entfaltung eines organisch architektonischen Lebens völlig auf. In den Wölbungen, wo ein solches nach dem angewandten architektonischen Systeme, wenn auch nur in seinen Anfängen, vorzugsweise hätte hervortreten sollen, ist selbst die constructive Form (der musivischen Technik zu Liebe) abgestumpft und sind nur farbig dekorative Andeutungen übrig geblieben. Der Styl des Ornamentes ist als ein starr gebundener, mit nur noch vereinzelten Reminiscenzen an das antike Dekorationsprincip, zu bezeichnen. — Das Aeussere hat nichts Namhaftes von architektonischer Einzelbildung oder von anderweitig schmückender Ausstattung. Es ist noch ebenso schlicht, wie das Aeussere der kirchlichen Gebäude der ersten Periode.

Die eben geschilderten Bauwerke sind die Zeugnisse eines begeisterten, aber mehr phantastischen als seiner Zwecke klar bewussten Aufschwunges. Ihnen blieb auf lange Zeit hin das Staunen der Nachwelt; für die Cultusbedürfnisse mussten sich, auch abgesehen von der Kolossalität und der constructiven Kühnheit der Sophienkirche, einfachere, fester in sich geschlossene, auf das Gemüth des Beschauers mehr beruhigend wirkende architektonische Dispositionen ergeben. Einzelne Bauwerke geben das Beispiel der schlichteren und derberen Entwickelung, zu welcher der byzantinische Kirchenbau in den nächsten Jahrhunderten nach Justinian überging. Es sind breite basilikenartige Bauten mit Gallerieen über den Seitenräumen und mit gewölbter Bedeckung, der Art, dass in der Mitte des Hauptschiffes allerdings die Kuppel (in etwas erhöht, über einem sog. Tambour,) blieb, doch sonst alle bunteren Grundrisslinien vermieden wurden,

während sich in der Tiefe des Gebäudes die Tribuna des Altares, auch kleinere Seitentribunen in einfacher Weise anschlossen. Zu den Anlagen der Art gehören einige kleinasiatische Kirchen, die des h. Clemens zu Ancyra in Galatien und zwei in Lycien, im Thal von Cassaba und bei Myra, sowie die Kirche der h. Irene in Constantinopel, die letztere einem im achten Jahrhundert erfolgten Neubau angehörig.

Anderweit scheint Thessalonica in seinen zu Moscheen umgewandelten Kirchen vorzüglichst wichtige Beispiele für die Entwickelung und Fortbildung des byzantinischen Baustyles im Laufe der in Rede stehenden Periode zu besitzen. Einige haben noch die eigentliche Basilikenform, mit Säulengallerieen, andre sind Kuppelbauten. Eine nähere Durchforschung ist ihnen bis jetzt nicht zu Theil geworden.

Die italienische Architektur dieser Periode hat keine hervorragende Bedeutung. Das Wichtigere, was ausgeführt wurde, bekundet einen byzantinischen Einfluss, während im Uebrigen die in der vorigen Periode festgestellten Formen in sehr bescheidener Weise wiederholt werden. Unmittelbar zeigt sich jener Einfluss in Ravenna, wie an S. Vitale, so auch an der, in der Vorstadt Classis gleichzeitig gebauten Kirche S. Apollinare (S.



Innere Ansicht von S. Apollinare in Classe.



A. „in Classe"), einer ansehnlichen Basilika von üblich ravennatischer Anlage, aber in byzantinischem Geschmacke behandelt, — derjenigen unter den grösseren italienischen Basiliken, welche die ursprüngliche Form und Wirkung am Ungestörtesten bewahrt hat. Ebenso in dem Dome von Parenzo, an der gegenüberliegenden istrischen Küste, einer Basilika, deren Säulendetails die von S. Vitale wiederholen. — Rom hat, aus dem Ende des sechsten und dem Anfange des folgenden Jahrhunderts, zwei Basiliken, S. Lorenzo fuori le mura (d. h. den älteren, nachmals zum Chore umgewandelten Theil dieser Kirche) und S. Agnese, die nach byzantinischer Art mit Gallerieen über den Seitenschiffen und mit jenen charakteristischen Bogenaufsätzen über den Kapitälen der Säulen versehen sind. Die aus dem weiteren Verlauf des siebenten und aus dem achten Jahrhundert herrührenden Basiliken Rom's, S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni a porta latina, S. Maria in Cosmedin, sind von höchst einfacher Beschaffenheit; die letztere mit breiten Pfeilern zwischen den Säulenstellungen des Schiffes, welche in etwas an byzantinische Raumabtheilungen (für die mehrgegliederten ritualen Zwecke des Cultus) erinnern. — Lucca hat ein Paar ziemlich rohe Basiliken aus dem siebenten und achten Jahrhundert, S. Frediano und S. Micchele (beide mit späteren Abänderungen der ursprünglichen Anlage). Diese gehören der Longobardenherrschaft an, deren Historiker zugleich der Ausführung verschiedener königlicher Palläste gedenken. Der Rest einer derartigen Anlage ist der Palazzo delle torri zu Turin, wahrscheinlich aus dem achten Jahrhundert; ein mehrgeschossiger Bau, kühn, leicht, derb, die römisch bauliche Disposition in einer gewissen einfachen Strenge wahrend.

In den fränkischen Landen werden von den Historikern mancherlei bauliche Unternehmungen namhaft gemacht. Schon in der späteren Zeit der vorigen Periode werden ansehnliche Kirchenbauten, grosse Säulenbasiliken mit prächtiger Ausstattung erwähnt, ebenso im Lauf des in Rede stehenden Zeitabschnittes, zu Tours, Clermont, Châlons u. a. O. Vereinzelte Reste der Art haben sich im Süden des Landes (in der Provence, besonders zu Riez und Aix,) erhalten. — Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts scheint sich Trier durch seine Bauanlagen ausgezeichnet zu haben. Der Erzbischof Nicetius erbaute in der Gegend ein glänzendes Schloss und erneute den Dom von Trier. Die ältesten Theile des gegenwärtigen Domes sind als die Reste dieses Neubaues zu betrachten; es war eine byzantinisirende Anlage von einfacher Grösse, mit viereckigem Mittelraume, doch nicht auf eine

Gewölbdecke berechnet. Ungefähr derselben Zeit scheint der mächtige Bau der Porta nigra zu Trier anzugehören, ein festes kastellartiges Thor, völlig nach römischer Art, doch in den barbarisirenden Details der Säulenarchitektur, mit welcher er in mehreren Geschossen geschmückt ist, und in dem Grundgepräge dieser Formen wiederum auf die gerade in der genannten Epoche hervortretenden Byzantinismen hindeutend. — Im siebenten und achten Jahrhundert werden u. A. die zahlreichen Kirchenbauten des Klosters St. Wandrille bei Rouen gerühmt.

In den angelsächsischen Landen war das siebente Jahrhundert für den Kirchenbau von Bedeutung. Die Berichte lassen zumeist auf die Anlage von Basiliken schliessen, zu Abendon (mit zwiefacher Tribuna, an der Ost- und Westseite), zu York, Rippon, Hexham u. s. w. Die Andreaskirche zu Hexham, vom Jahr 674, wird als ein wunderwürdiges Werk gepriesen, und zwar als eine Anlage, die als eine Nachbildung des bei S. Vitale zu Ravenna befolgten Systems erscheint. Erhalten ist nichts davon.

Irland, durch seine frühchristliche Cultur und seine missionarische Thätigkeit von hoher Bedeutung, folgte in seinen baulichen Anlagen, wie es scheint, einer selbständiger heimischen Sitte. Vorzugsweise war dort, auch bei den Kirchenanlagen, ein einfacher Holzbau beliebt. Einzelne Reste von Steinbauten, kleine Kirchen und Kapellen, dieser oder der nächstfolgenden Periode angehörig, zeigen ein sehr urthümliches Verfahren, der kyklopischen Bauweise der pelasgischen Vorzeit ähnlich. Besonders bemerkenswerth ist eine erhebliche Anzahl fester Rundthürme, zumeist in der Nähe alter Kirchen oder Klöster belegen, welche sich, konisch verjüngt, zum Theil zu sehr bedeutenden Dimensionen erheben.

In Spanien wurde im sechsten und siebenten Jahrhundert, vor der arabischen Eroberung des Landes, vielfach Bedeutendes von baulichen Anlagen ausgeführt. Einige sehr geringe Fragmente, welche sich hievon erhalten haben, lassen eben nur den allgemeinen Styl der Zeit erkennen.

Bildende Kunst.

Die Sculptur kam in der zweiten Epoche der altchristlichen Kunst zumeist nur noch für Zwecke des profanen Lebens, zur Verherrlichung der weltlichen Macht, zur Anwendung. Sie gehört fast ausschliesslich dem byzantinischen Lebenskreise an. Von kaiserlichen Statuen ist in der byzantinischen Geschichte noch in vielen Fällen die Rede; namentlich werden mehrfach Statuen des Justinian und seiner Gemahlin Theodora erwähnt. Eine eherne Kolossalstatue zu Barletta in Apulien soll den Kaiser Heraklius (siebentes Jahrhundert) darstellen. An weiterer Anschauung fehlt es. Ersetzt wird diese durch einige Elfenbeinarbeiten, Diptycha und Aehnliches, deren Figuren eine gewisse ceremoniöse Gravität haben und sich durch saubre Ausführung prunkenden Kostüms, bei unlebendig starrer Auffassung, auszeichnen. Als Beispiel ist ein Diptychon des Justinian, im Pallast Riccardi zu Florenz, zu nennen.

Für dekorative Zwecke wurde die bildnerische Thätigkeit, wie es scheint, vielfach und in der Bearbeitung verschiedenartiger Stoffe angewandt. Der Altarraum der Sophienkirche zu Constantinopel war rings, den Glanz der inneren Ausstattung abermals erhöhend, mit Prachtmetallen erfüllt. Silberne Wände mit silbernen Säulen trennten den Raum von dem davor befindlichen Sängerchor; über den Säulen waren runde Scheiben mit den Bildern Christi, der Maria, der Propheten, der Apostel. Ein hohes Tabernakel von Silber, mit zierlich dekorativer Arbeit versehen, stieg über dem Altar empor; der letztere war von Gold, mit eingelegten Edelsteinen. Teppiche mit goldgestickten figürlichen Darstellungen schlossen die Oeffnungen des Tabernakels und verhüllten das Mysterium des Altars.[1] U. s. w. — Als ein erhaltenes Prachtwerk ist der mit Elfenbeinreliefs belegte Stuhl des Erzbischofes Maximian in der Sakristei des Domes von Ravenna, der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehörig, zu nennen. Seine Stücke rühren jedoch von verschiedenen Händen, zum Theil noch aus den nächst vorangegangenen Jahrhunderten her; die jüngsten haben im Figürlichen die schon bezeichnete leblos conventionelle Manier, bei zierlicher Ausführung, und sehr sauber durchgeführtes Ornament.

[1] Die nähere Schilderung in der Beschreibung der Sophienkirche von dem Silentiarius Paulus, Uebersetzung von Kortüm, bei Salzenberg, altchristliche Baudenkmale von Constantinopel, S. XVI, ff.

Die entschieden überwiegende Thätigkeit in den Fächern der bildenden Kunst gehört wiederum der Mosaikmalerei an, mit deren Werken die inneren Räume der kirchlichen Gebäude ausgestattet wurden. Sie stand mit jenem Streben der byzantinischen Architektur nach reicher und machtvoller Wirkung im innigsten Wechselverhältniss und prägte ihren Styl in entsprechender Richtung aus. Auch ihr ist eine Grösse des Sinnes, mit welcher sie die überkommenen Weisen und Elemente der Darstellung aufnimmt und für ihre Zwecke verwendet, nicht abzusprechen; sie erweitert den Kreis ihrer Gegenstände weit in das Gebiet des Persönlichen hinaus, ihn vielseitigst auf die Schaaren der heiligen Bekenner der Kirche Christi ausdehnend und hiedurch eine Menge ehrfurchtgebietender Gestalten für die Darstellung gewinnend; sie sieht sich nicht minder veranlasst, auch hohe Erscheinungen des Tages den letzteren anzureihen. Aber ihr fehlt ebenso wie der Architektur das Lebensgefühl, und ihr Streben, ihre Wirkungen gewinnen, wie bei dieser, einen mehr und mehr äusserlichen Charakter, eine zum Phantastischen sich neigende Richtung. Auch darin zeigt sie dasselbe Verhältniss wie die Architektur, dass ihre Elemente theils überlieferte sind, auf den Motiven der klassischen Kunst beruhend, aber mehr und mehr entartend und erstarrend, theils eigner Erfindung angehörig und im Gegenstande (im Kostüm) wie in der Behandlung mit einem auffällig barbarisirenden Gepräge. Zugleich macht sich im Fortschritte der Zeit ein, zu den Bedingnissen primitiver Kunststufen mehr und mehr zurückkehrender Schematismus geltend, welcher sich dann als das äussere Kennzeichen der im engeren Sinne sogenannten „byzantinischen“ Malerei kund giebt.

Die umfassenden Werke vom Anfang der Periode bezeichnen die Uebergänge zu solcher Richtung. Hieher gehören die Mosaiken verschiedener Kirchen in Ravenna, aus dem zweiten Viertel und um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. So die in S. Vitale erhaltenen, in der Tribuna und in dem Chorraume vor dieser. Die Mosaiken in der Tribuna haben einen goldnen Grund, das zunächst auffällige Zeichen einer Neuerung von wesentlicher Bedeutung, — des Geltendmachens stofflicher Pracht, der vollkommenen Ablösung der Darstellung von den Bedingnissen irdisch natürlichen Daseins (bei gleichzeitig steigender Unfähigkeit, diese Bedingnisse künstlerisch zu vergegenwärtigen.) Im Gewölbe der Tribuna ist, neben andern Figuren, eine noch ideal jugendliche Christusgestalt enthalten, gewissermaassen ein Scheidegruss der alten Zeit, während ihm unterwärts in der Tribuna die neue Zeit in vollem Prunke gegenübertritt: grosse Bildnissgruppen des kaiserlichen Hofes, Justinian einerseits, Theodora andrerseits, Beide mit reichem weltlichem und geistlichem Gefolge. Im Chorraume sind, auf farbigem Grunde, blutige und unblutige Opfer des alten Bundes dargestellt, symbolisch vor-



Kaiser Justinian mit Gefolge. Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.

bildliche Scenen für das Mahl des Altares; ausserdem einzelne Gestalten, Symbole, Dekorationen. Die Ausführung der Darstellungen in der Tribuna hat noch eine conventionelle Tüchtigkeit: die des Chorraumes ist mangelhaft. — Ferner die Mosaiken in S. Apollinare nuovo, an den Oberwänden des Mittelschiffes, insbesondre zwei grosse Friese, welche in vortrefflicher architektonischer Disposition den Raum zwischen den Arkaden und den Fenstern füllen, festliche Züge heiliger Märtyrer und Bekenner, Männer auf der einen Seite, Weiber auf der andern; in schon allgemeinen Typen gehalten, aber höchst feierlich in der Bewegung und von sorgfältiger Ausführung; — die in S. Maria in Cosmedin, welche eine mässige Nachbildung der schönen Mosaiken von S. Giovanni in Fonte (S. 255) enthalten; — die der ehemaligen Altarnische von S. Micchele in Affricisco. (Die letzteren neuerlich abgenommen und von der preussischen Regierung erworben, doch hier noch nicht zur Verwendung gekommen.) U. a. m.

Diesen Werken schliesst sich an, was in Constantinopel, und zwar in der Sophienkirche, aus der Epoche Justinian's erhalten ist. Die Mosaiken der Sophienkirche scheinen zum Theil in die Zeit jener ersten Herstellung, von 558 bis 563, zu fallen; zum Theil sind sie jünger. Seit Umwandlung der Kirche zur Moschee sind sie mit einer Tünche bedeckt; doch war die letztere bei dem jüngst erfolgten Restaurationsbau auf kurze Frist weggenommen; bei dieser Gelegenheit ist eine Anzahl von ihnen nachgebildet und hienach in gediegenen Blättern veröffentlicht worden.[1] Das grosse Bild in dem Mittelraume der Kuppel, Christus als Weltenrichter, ist nicht mehr vorhanden; die Dar-

[1] In dem Werke von Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel.

stellungen des Altarraumes sind nur ihrem Inhalte nach bekannt. Erhalten sind die riesigen Cherubimgebilde an den Zwickeln (den sog. Pendentifs) unter der Hauptkuppel; die Darstellungen an den grossen Bögen, welche die Kuppel ost- und westwärts stützen (diese bestimmt aus jüngeren Epochen der byzantinischen Kunst); ein Theil der Mosaiken an den Fensterwänden unter der Kuppel, heilige Bischöfe und Märtyrer, und Gestalten von Propheten über diesen; Reste an den Wölbungen der Gallerie, darunter die Fragmente einer Darstellung der Ausgiessung des heiligen Geistes, einer Composition, welche die kleine Kuppelfläche in einer höchst feierlichen, architektonisch symmetrischen Weise ausfüllte; endlich eine halbrund umschlossene Darstellung, welche sich in der Vorhalle, über der Haupteingangsthür befindet: der thronende Christus mit den Medaillonbildern der Maria und des Erzengels



Mosaik in der Vorhalle der Sophienkirche zu Constantinopel.

Michael, vor ihnen ein knieend anbetender Kaiser, höchst wahrscheinlich Justinian, in dem hohen Alter, welches er bei der zweiten Einweihung der Kirche hatte. Die Pracht des goldnen Grundes ist bei diesen Mosaiken überall durchgeführt; das Figürliche steht dabei in einer Art phantastischer Wechselwirkung mit jener Fülle von Ornamenten, welche den Goldglanz brechen. Die Prophetengestalten an den Fensterwänden unter der Kuppel haben noch ein vorwiegend antikes Gebahren, verbunden mit einem gewissen schweren Naturalismus, besonders in den Köpfen. Etwas Aehnliches ist in der Christusgestalt des Portalbildes, während der knieende Kaiser, ohne ein Vorbild antiker Art und in einer schwierigen Stellung, den Mangel künstlerischer Lebenskraft schon sehr merklich bekundet. Die Heiligen unterhalb der Propheten haben einen gewissen gleichartigen, entschiedener schematischen Typus, auch in dem, übrigens nicht bedeutungslosen

Ausdrucke der Köpfe; dies, und der Charakter der Brüstungsornamente hinter ihnen, scheint bei ihnen auf eine etwas spätere Epoche zu deuten.

Der byzantinischen Schule des siebenten Jahrhunderts, und zwar der zweiten Hälfte desselben, gehören die in der Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna erhaltenen Mosaiken an, in der Tribuna und über derselben. In einer Anzahl von heiligen Gestalten, symbolischen Figuren und Scenen und historischen Gruppen haben diese Darstellungen die Verherrlichung der ravennatischen Kirche zum Inhalte. Ausführung und Behandlung sind sehr verschiedenartig, theils, wo gute Vorbilder zu befolgen waren, noch mit dem Nachklang einer geistvollen Würde, theils unlebendig, starr und zugleich von mangelhafter Technik.

Im zweiten Viertel des achten Jahrhunderts begann im byzantinischen Reiche der verderbliche Bilderstreit, welcher die Thätigkeit der bildenden Kunst für kirchliche Zwecke auf längere Zeit wesentlich einschränkte. —

Was an musivischen Darstellungen dieser Periode in den Kirchen des übrigen Italiens, namentlich Rom's, erhalten ist, bezeichnet dieselbe untergeordnete Stellung und im Einzelnen — in der Auffassung, im Style, in Aeusserlichkeiten der Darstellung (z. B. im Kostüm) — dieselbe Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst, wie es bei der Architektur der Fall war. Die namhafteren Arbeiten der Art gehören dem siebenten Jahrhundert an. So die in der Altarnische von S. Teodoro zu Rom, welche entschieden den Charakter der Copie älterer Werke (u. A. des in SS. Cosma e Damiano) tragen. So die in der Halbkuppel der Tribuna von S. Agnese, aus dem zweiten Viertel des siebenten Jahrhunderts, drei Heiligenfiguren enthaltend; die h. Agnes in der Mitte (an der Stelle, welche sonst dem Erlöser — allein oder auf dem Schoosse der Mutter — zukommt, das erste bekannte Beispiel der Art); strenge Gestalten, die der Agnes in byzantinischem Putz, starr schematisch, obwohl nicht ohne Grösse, roh in der Ausführung. So die in der Kapelle S. Venanzio neben dem Baptisterium des Laterans, nur um ein Paar Jahre jünger als die ebengenannten; eine Reihe von Heiligen, welche die völlige Erstarrung des byzantinischen Styles in einer unbehülflich rohen Technik bekunden. U. a. m.

Einige geringe Reste sehr roher, von byzantinischem Einflusse unberührter Wandmalerei, in der alten Unterkirche des Domes von Assisi und in der unterirdischen Kapelle SS. Nazario e Celso zu Verona, gehören der Kunstthätigkeit im longobardischen Reiche an. Dass diese indess nicht so durchaus barbarisch gewesen, scheint aus der Nachricht von Wandmalereien mit Darstellung der longobardischen Geschichte hervorzugehen, welche die Königin Theudelinde zu Anfange des siebenten Jahrhunderts in ihrem Pallaste zu Monza ausführen liess und welche wenig-

stens geeignet waren, dem Geschichtschreiber [1] zu genauen Beobachtungen über das damalige Kostüm des Volkes Gelegenheit zu geben.

Von der bildlichen Ausstattung, namentlich der kirchlichen Gebäude in den übrigen Landen gemanischer Herrschaft ist, ausser einzelnen allgemeinen Notizen über das Vorhandensein einer solchen, nichts weiter bekannt.

Für den Betrieb der Miniaturmalerei im Laufe dieser Periode liegen nur wenig Proben vor. Arbeiten byzantinischer Kunst von höherer Bedeutung sind, ausser der schon besprochenen Rolle mit der Geschichte des Josua (S. 258) nicht namhaft zu machen. Ein Paar italienische Arbeiten, die Bilder einer Bibel in der Bibliothek von S. Lorenzo zu Florenz, etwa aus dem sechsten Jahrhundert, und die einer andern in der Dombibliothek von Perugia, aus dem siebenten oder achten Jahrhundert, enthalten rohe und geistlose Nachahmungen überkommener Formen; die eines Evangeliariums in der Bibliothek Ste. Geneviève zu Paris, aus dem Anfange des achten Jahrhunderts, sind in der Behandlung etwas sorglicher.

Von eigenthümlicher Bedeutung dagegen ist die Weise der irischen Miniaturmalerei, die auch in der angelsächsischen Kunst bei Ausstattung der heiligen Bücher Aufnahme fand. [2] Hier macht sich, im entschiedenen Gegensatze gegen die antike Tradition, ein nordisch nationelles Element mit voller Bestimmtheit geltend (auffälliger, als wir es bei der Architektur nachzuweisen vermögen.) [3] Der Sinn für das Figürliche ist in ein arabeskenhaft barockes Wesen aufgelöst, welches in dem so reich phantastischen wie höchst zierlichen Schlangen- und Bandgeschlinge der Randverzierungen seine Triumphe feiert. Es steht jedenfalls im unmittelbaren Wechselverhältniss zu jener, schon in der heidnischen Kunst des Nordens hervorgetretenen künstlerischen Verzierungsweise. [4] Auch die Behandlung ist eine durchaus andre, als in den, der antiken Malertechnik folgenden Miniaturen: scharfe, sehr genau geführte Umrisse mit verschiedenartig bunter Colorirung. Zu den ältest bestimmbaren Beispielen gehören die Miniaturen eines Evangeliariums in der k. Bibliothek zu Paris, welches der heilige Willibrord besass und welches somit nicht später als in den Anfang des achten Jahrhunderts

[1] Paulus Diaconus, IV, 23. — [2] Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83. — [3] Vergl. oben, S. 266. — [4] Vergl. oben, S. 7. Der Ursprung dieser phantastischen Ornamentik muss, wie es scheint, bei den keltischen Völkern gesucht werden; die skandinavischen und germanischen Stämme dürften sie von diesen überkommen haben.



fallen kann.[1] Die in irischer Weise ausgeführten Miniaturen des angelsächsischen Evangelienbuches im britischen Museum zu London, welches unter dem Namen des „Cuthbert-Buches" bekannt ist, gehören ebenfalls dem Anfange des achten Jahrhunderts an.[2] — Die Kunstweise, zugleich in andern Fächern dekorativer Kunst bewährt, ist auch auf die Richtungen der folgenden Periode von Einfluss.

Dritte Periode.

Die dritte Periode der altchristlichen Kunst scheidet sich von der vorigen mit der, in der späteren Zeit des achten Jahrhunderts angebahnten neuen Macht- und Culturstellung der Staaten. Der hohe Aufschwung des fränkischen Reiches durch Karl d. Gr. (768—814), die Begründung der Selbständigkeit und Machtfülle des römischen Kirchenstaates sind in diesem Betracht vornehmlich anzuführen; der Beginn der glanzvollen Entfaltung der muhammedanischen Cultur, welche der europäischen sowohl im Osten, in der Pracht des Abbassidenhofes von Bagdad, als im Westen, in dem Khalifat von Cordova, entgegentrat, erscheint als ein nicht minder anregendes Element. Die altchristliche Kunst behielt die Grundlagen, welche sie in den beiden ersten Perioden gewonnen hatte; aber die wichtigsten nationalen Unterschiede treten schärfer hervor, das volksthümlich Individuelle beginnt sich in bestimmteren Einzelzügen geltend zu machen, der Wetteifer mit dem Fremden (dem Muhammedanischen) leitet eigenthümliche Mischungen und Wandlungen des Geschmackes ein. Die dritte Periode führt bis an den Schluss der altchristlichen Kunstbestrebungen, je nach den, schon oben (S. 234) bezeichneten Ausgängen derselben.

Architektur.

Karl der Grosse sorgte mit Eifer für die Baubedürfnisse seines Reiches; er liess es sich angelegen sein, zugleich den Anforderungen monumentaler Würde zu genügen, soweit es das geistige Vermögen der Zeit, die technische Fähigkeit, die Mittel verstatteten. Seine Residenzstadt, Aachen, ward mit so man-

[1] Waagen, a. a. O. (Vergl. Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 241.) —
[2] Waagen, Treasures of art in Great-Britain, I, 136, ff. (Kunstw. u. Künstler in England, I, 134.)



nigfachen und ansehnlichen Werken geschmückt, dass sie von den Zeitgenossen den Namen eines zweiten Rom empfing. Das bewundertste dieser Werke, der der Mutter Gottes geweihte Münster von Aachen, gebaut von 796—804, ist auf unsre Tage erhalten, giebt indess nur das Zeugniss materieller Tüchtigkeit, noch aber nicht das einer Erfrischung, einer Neubelebung des architektonisch künstlerischen Gefühles. Es ist eine Nachahmung der Anlage von S. Vitale zu Ravenna, mit constructiven, an sich sehr schätzbaren Eigenthümlichkeiten (in der oberen Ueberwölbung der Seitenräume), in der Ausführung und Behandlung jedoch trocken und nüchtern. Die Säulennischen zwischen den acht Pfeilern des Inneren fehlen; statt ihrer sind die grossen Bogenöffnungen der Gallerie mit doppelten (jetzt in der ursprünglichen Anordnung hergestellten) Säulenstellungen ausgefüllt, von denen die oberen, in hässlich unvermittelter byzantinischer Weise, gegen die Bogenwölbung anstossen. Das Säulenmaterial war aus der Ferne, zum Theil aus Ravenna, herbeigeführt; die Details der Architektur haben, ohne sonstige Byzantinismen, einen dumpf römischen Charakter. Merkwürdig sind die gleichfalls erhaltenen massenhaft gegossenen Bronzewerke, Thüren und Galleriebrüstungen, mit zum Theil allerdings sehr glücklicher (in diesem Falle byzantinisirender) Durchbildung. — Von den übrigen Bauten Karls ist nichts erhalten. Unter seinen Pfalzen war besonders die von Ingelheim durch ihre Säulenmenge, auch durch die mit ihr verbundene Basilika, von Bedeutung.

Unter den ausgezeichneten Männern, welche den näheren Freundeskreis Karls d. Gr. bildeten, werden mehrere genannt, die sich in der Leitung bedeutender Bauten Ruhm erwarben. Alcuin war bereits früher, in England, bei dem Neubau der Kirche S. Peter zu York beschäftigt gewesen, die im J. 780 geweiht wurde und deren Schilderung eine glänzende Basilika erkennen lässt. Ansegis leitete den Bau der Aachener Münsterkirche; nachmals, als Abt von St. Wandrille (823—833), führte er in diesem Kloster bedeutende bauliche Anlagen aus. Einhard, einer der jüngeren des Kreises, wurde von Karl vielfach zur Leitung andrer Bauten benutzt. Briefe seiner späteren Zeit, — in welcher er u. A. die Biographie Karls in klassischem Latein, wie kein andrer Autor des Mittelalters, schrieb, — zeigen ihn in eifrigem Studium des Werkes von Vitruv, also um Aneignung der Regeln der klassischen Architektur bemüht. Aus eignen Mitteln baute er eine stattliche Kirche zu Michelstadt im Odenwald. Ein erhaltenes Gebäude, welches mit seiner Richtung in Verbindung zu stehen scheint, wird im Folgenden genannt werden. — Ein überaus merkwürdiger grosser Bauriss, für den Neubau des Klosters St. Gallen bestimmt und in der dortigen Bibliothek aufbewahrt, wurde im dritten Jahrzehnt des neunten Jahrhunderts von einem der höheren Geistlichen des fränkischen



Kaiserhofes gefertigt.[1] Er umfasst alle Anlagen, deren ein bedeutendes Kloster bedurfte. Der Entwurf der Kirche zeigt eine Säulenbasilika mit hohem Vorraume vor der östlichen Tribuna (und der Angabe einer Krypta unter diesem) und mit einer zweiten Tribuna auf der Westseite, das gesammte Innere zugleich, in merklichem Widerspruch gegen die schlichte Grösse der Basilikendisposition, von Chor- und Kapellenschranken, Altären, Kanzeln u. dergl. erfüllt.

Verschiedene Baureste des fränkischen Reiches bekunden das Hervorbrechen einer eigenthümlichen Geschmacksrichtung, bei welcher, wie es scheint, ein fremdländischer Einfluss mitwirkend war. Es sind zunächst künstlerische Bestrebungen in Constantinopel, welche über dies Verhältniss einen Fingerzeig gewähren.

Hier schmückte der Kaiser Theophilus (829—842) die Stadt mit neuen Prachtbauten. Die Berichte über seinen Pallast, welcher aus einer grösseren Anzahl zum Theil phantastisch geordneter Bauwerke bestand, gemahnen an die bunten und malerischen Anlagen der Palläste des Orients, wie sich diese schon seit den frühsten Zeiten durch Klima, Sitte, volksthümliche Neigung ergeben hatten. Es war bestimmt ausgesprochene Absicht des Theophilus, mit den glänzenden Unternehmungen, welche den jungen Abbassidenhof zu Bagdad verherrlichten, zu wetteifern. Ein zu Constantinopel erhaltener Baurest, der „Saalbau" des Hebdomon, wird seiner Epoche mit Zuversicht zugeschrieben. Es ist ein mehrgeschossiges Gebäude, ebenso sehr durch die tüchtigen, kräftig constructiven Formen, wie durch die Dekoration des Aeusseren ausgezeichnet, welche letztere aus mannigfachem Wechsel verschiedenfarbigen Gesteines und in andrer Art angeordneten zierlichen Mustern besteht und hierin, abweichend von der bisherigen occidentalischen Weise, nicht undeutlich eine Aneignung muhammedanischen Geschmackes, in dessen erster eigenthümlicher Ausprägung, zur Schau trägt.

Jene fränkischen Reste, auf welche soeben Bezug genommen wurde, zeigen etwas Aehnliches, ebenfalls eine Neigung zum Bunten, in den Formen wie in den Farben. Lag einer solchen vielleicht schon eine ursprünglich nordische (germanisch-keltische) Gefühlsweise zu Grunde, so hatte sich diese in der Architektur doch nicht erheblich früher auf eine augenfällige Weise ausgesprochen; benutzte man dabei antike Motive, so waren die letzteren doch in einem derartigen Sinne bisher nicht verwandt und ausgeprägt worden. Die Anregung gab ohne Zweifel auch hier das in der gegenwärtigen Zeit mit Macht hervortretende orientalische Element, für dessen Einflüsse breite Wege offen standen, in der Vermittelung durch Byzanz und in dem unmittelbaren

[1] F. Keller, der Bauriss des Klosters St. Gallen. (Facsimile.)

(freundlichen oder feindlichen) Verkehr des europäischen Westens mit den neu entstandenen Herrschersitzen des Islam in Asien und in Spanien.

So zeigt sich in der fränkischen Architektur (möglicher Weise schon vor Karl d. Gr. beginnend) häufig ein Wechsel verschiedenfarbigen Gesteins, von Hausteinen und gebrannten Ziegeln, schichtenweise übereinander gelagert, in den Keilen der Bogenwölbungen bunt neben einander, auch zu eigenthümlichen Mustern zusammengefügt, die Ziegel z. B. in doppelschräger, sogenannt fischgrätenartiger Lage. Verschiedene Façadenreste kirchlicher Gebäude in Frankreich, wie die Façade der Kirche von Savenières (Dep. Maine-et-Loire), enthalten die Beispiele der Art. Zur vorzüglich bunten Dekoration, in allerlei roh phantastischen Gebilden, entwickelt sich dieser Geschmack in der Mauer-Incrustation, welche den St. Clarenthurm zu Köln umgiebt. — In andern Fällen ist es weniger der Wechsel des Materiales und die dadurch hervorgebrachte Musterbildung, als die Verwendung von plastischen, der antiken Architektur entlehnten Details zum eigenwillig bunten phantastischen Schmuck der Wände. Als Hauptbeispiel der Art, schwerlich älter als die Epoche Karls d. Gr., ist das Baptisterium St. Jean zu Poitiers anzuführen.



Giebel von St. Jean zu Poitiers.

Zu seinen Eigenthümlichkeiten gehört u. A. auch die im Inneren vorkommende völlig barbarisirende Anwendung von hohen Giebeln über Säulen, zwischen säulengetragenen Bögen. — Es reiht sich diesen Resten, als das entschieden wichtigste Monument der

Gattung, eine ursprünglich offne Durchgangshalle im Kloster Lorsch (unfern von Worms) an. Hier vereinigen sich, in der Dekoration der Aussenwände, drei Elemente künstlerischen Geschmackes: ein zierlich buntes Marmortäfelwerk, welches die grösseren Flächen erfüllt; eine Reliefarchitektur, unterwärts eine Stellung von grossen Halbsäulen, oberwärts von kleinen (ionischen) Pilastern, in deren Einzelheiten sich das Streben nach einer möglichst streng klassischen Formenbildung ausspricht; und über jenen Pilastern, statt einer Gebälk- oder Bogenverbindung, eine Anordnung von Spitzgiebeln, welche wiederum den fränkischen Barbarismus der Zeit zur Schau trägt. Das auffällig klassische Formengefühl entspricht ebenso der oben bezeichneten Richtung des Einhard (der in seinen späteren Jahren zu dem Kloster Lorsch im nächsten persönlichen Verhältnisse stand und 844 starb), wie die Weise des Marmorschmuckes und die Tüchtigkeit der Ausführung jenem Saalbau des Hebdomon zu Constantinopel, welcher, wie bemerkt, ohne Zweifel dem zweiten Viertel des Jahrhunderts angehört, so dass sich hiedurch die Zeit des Gebäudes ziemlich sicher zu bestimmen scheint.[1] — Im letzten Viertel des neunten Jahrhunderts wurde dann zu Lorsch eine Begräbnisskirche für das deutsche Königshaus erbaut, welche den Namen der „bunten“ führte. Erhalten ist von dieser nichts; die Durchgangshalle, die unmittelbar zu ihr nicht gehört haben kann und deren feine Behandlung der Spätzeit des neunten Jahrhunderts nicht mehr sonderlich entspricht, mag für den Styl der Kirche ein Vorbild abgegeben haben. —

Spanien besitzt in seinen nördlichen Districten einige Baudenkmäler des neunten und zehnten Jahrhunderts, welche der neu gesammelten christlichen Macht des Landes angehören. Sie finden sich zumeist in der Gegend von Oviedo. Sie sind von einfach strenger, selbst dürftiger Beschaffenheit. Im Einzelnen, z. B. in der Aneignung des Hufeisenbogens, wie in der Basilika S. Salvador de Valdedios und in der Kirche von San Millan de la Cogulla, machen sich bei ihnen unmittelbar arabische Einflüsse bemerklich.

Für die italienische Architektur dieser Epoche kommt wesentlich nur Rom in Betracht. Der neue Aufschwung der kirchlichen Macht seit Karl dem Grossen bekundete sich hier in neuen und zum Theil ansehnlichen Kirchenbauten, bei denen indess neue künstlerische Gestaltungen in keiner Weise erstrebt wurden; vielmehr ging man, auch von den in der vorigen Periode eingetretenen Byzantinismen fast in jeder Beziehung

[1] Näheres hierüber in meiner Geschichte der Baukunst, S. 411.

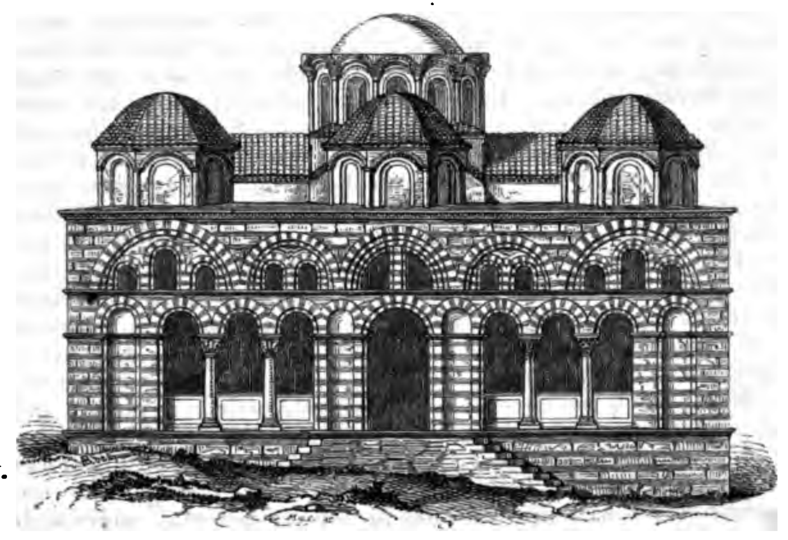
absehend, auf die Form des strengen Basilikenbaues, wie sich diese schon in der christlichen Frühzeit Roms ausgeprägt hatte, zurück. Unter den Monumenten der Art sind als mehr oder weniger erhaltene oder in der Zeichnung bekannte hervorzuheben: S. Maria della Navicella (S. M. in Domnica) aus der Frühzeit des neunten Jahrhunderts; — S. Martino ai monti, etwa aus der Mitte desselben Jahrhunderts, ein ansehnlicher Bau, doch wiederum mit geraden Gebälken über den Säulen; — S. Giovanni in Laterano, ein zu Ende des Jahrhunderts erfolgter Neubau (später wiederum umgewandelt und zum grössten Theil modernisirt), fünfschiffig und in ansehnlichen Maassen ausgeführt; — S. Bartolommeo all' isola. S. Maria in Araceli, S. Niccolo in Carcere, etwa aus ähnlicher Zeit, u. a. m. — Dann tritt abermals eine längere Pause der Bauthätigkeit ein, und erst mit dem zwölften Jahrhundert beginnen in Rom aufs Neue namhafte Kirchenbauten, die aber auch in dieser Spätzeit noch immer das alte Basilikenmuster, nur mit etwas engeren Breitenmaassen und mit etwas mehr vorwiegendem Höhenmaasse, befolgen. Ein eigenthümlich bemerkenswerthes Gebäude dieser Spätzeit (falls nicht etwa, was vorläufig nicht genügend entschieden zu sein scheint, ebenfalls noch dem neunten Jahrhundert angehörig) ist die Kirche S. Clemente, wiederum mit mässigen Byzantinismen (etwa wie bei S. Maria in Cosmedin, S. 265) und durch den vollständigen Vorhof, auch durch die im Innern erhaltenen Chorschranken, deren Dekoration gleichfalls einen byzantinisirenden Geschmack verräth, ausgezeichnet. Anderweit gehören in das zwölfte Jahrhundert S. Maria in Trastevere und S. Crisogono, beide mit geraden Gebälken im Innern; und, vermuthlich aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, die Vorderschiffe von S. Lorenzo fuori le mura, gleichfalls mit geraden Gebälken. Aus derselben Spätzeit rührt ferner SS. Vincenzo ed Anastasio (S. V. alle tre fontane) her, eine Pfeilerbasilika, welche in ihrer abweichend rohen Form zu den ersten Uebergängen der altchristlichen Architektur Rom's in die der eigentlich mittelalterlichen Bauweise gehört.

In Venedig befolgt die Kirche S. Marco, seit dem Ende des zehnten Jahrhunderts, mit ebenso grosser Entschiedenheit das Vorbild der byzantinischen Architektur. Hievon und von dem, was sich daran anreiht, kann aber erst später gehandelt werden.

Der kirchliche Bau im byzantinischen Reiche zeigt, etwa seit dem Ende des neunten Jahrhunderts, gewisse charakteristische Modificationen. Das Ueberkommene gestaltet sich zum abermals fester in sich geschlossenen Typus. Das Gebäude hat insgemein eine, dem Quadrat mehr oder weniger sich annähernde

Form, mit einem quadratischen Haupttheil in der Mitte, über dessen vier Stützen der Rundbau eines hohen kuppelgewölbten Tambours emporgeführt ist. Die Gallerieen des Inneren fallen nunmehr fort; demgemäss stehen die grossen Bögen des Mittelquadrats auf allen vier Seiten mit entsprechenden Hochräumen in Verbindung, so dass sich das Innere in den Haupttheilen als ein zumeist gleicharmiges griechisches Kreuz (mit der hohen Kuppel über der Mitte) gestaltet, während in den Ecken niedere Seitenräume angelegt sind, an der Altarseite die Haupttribuna und die üblichen Seitennischen vortreten und an der Eingangsseite sich die Halle des Narthex (nicht selten eine gedoppelte) vorlegt. Das Ganze erscheint dadurch zur einheitlichen räumlichen Wirkung, zur charaktervollen Gliederung des Raumes, ausgebildet. Die Einzelform gewinnt aber keine neue, selbständige, einem eigenthümlichen Organismus entsprechende Gestaltung. Sie geht gelegentlich zu anderweitigen, phantastisch willkürlichen Dekorativformen über, in denen man etwa wiederum eine orientalische Einwirkung erkennen darf. Vornehmlich zeigt sich die letztere (wie man sie seit der Epoche des Theophilus voraussetzen darf) in dem bunten Schmuck des Aeusseren, theils in der Wahl verschiedenfarbigen Gesteins, theils in einem Aufputz mit plastischen, nicht selten von älteren Gebäuden entnommenen Architekturstücken.

Es gehört hieher, als ein zunächst bezeichnender Bau, die Kirche der Agia Theotokos zu Constantinopel, vom Ende



Façade der Agia Theotokos zu Constantinopel.

des neunten oder dem Anfange des zehnten Jahrhunderts; dann, aus der Spätzeit des elften und der ersten Hälfte des zwölften, die Kirchen des Klosters Chora, die des Agios Pantokrator und des Klosters Pantepoptä ebendaselbst. — In Thessalonica sollen die ehemaligen Kirchen des h. Baradias und des h. Elias aus dem zehnten und elften Jahrhundert herrühren. Es fehlt indess zur Zeit über diese, wie über die Mehrzahl dessen, was an byzantinischer Architektur im Orient erhalten ist, noch an genügender Kunde. Wichtig, aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, scheinen einige christliche Monumente zu Trapezunt, deren Styl aber schon die Uebergänge aus dem eigentlich byzantinischen in seine östlicheren (armenischen) Umbildungen verräth. — In Griechenland, z. B. in Athen, hat sich eine Anzahl kleiner und in künstlerischem Belang nur unbedeutender Kirchen aus der Spätzeit des byzantinischen Styles erhalten.

Bildende Kunst.

Für die bildende Kunst dieser Epoche ist es zunächst bezeichnend, dass von einer namhaften Thätigkeit im Bereiche der selbständigen Sculptur noch weniger als früher die Rede ist. Die Ursache ist nicht sowohl in einem technischen Unvermögen zu suchen (denn auch tiefer stehende Kunstepochen haben sich in ihrer Weise vielfach in plastischen Werken bethätigt), als in der mehr und mehr gesteigerten Abwendung des Sinnes von einer Verkörperung derjenigen Gestalten, welche nur im Geiste angeschaut werden sollten. Es ist ein ascetisches Element, ein orientalisches, die Flucht vor der überwältigenden Sinnenwelt bezeichnend, der die fessellose Phantasie des Orientalen so leicht verfällt und der sie darum mit gesteigerter Einseitigkeit begegnen muss. Gegenwärtig war der bilderlose Islam auch auf dies Verhältniss, zunächst in Beziehung zu Byzanz, nicht ohne Einfluss geblieben. Der Bilderstreit des byzantinischen Reiches und die Lösung desselben, durch die Synode des Jahres 842, welche die malerische Darstellung in der Kirche zugab, die plastische aber verpönte, fasste dasjenige nur in einen bestimmten Ausdruck, was in der allgemeinen Zeitstimmung lag und sich auch im europäischen Occident, wenn schon in minder ausschliesslicher Weise, geltend machte.

Um so eifriger hatte man sich der dekorativen Kunst, der Ausstattung der heiligen Räume durch Prachtgeräthe und Prachtstoffe, soweit dies nur die Mittel verstatteten, zugewandt. Man befolgte hierin mit williger Hingabe das Beispiel, welches

die Prachtliebe Justinian's schon in der vorigen Periode gegeben hatte. Vor Allem war man, wie dort, auf die Ausstattung des Altares und seiner Geräthe bedacht; man strengte die Phantasie an, um in diesen durch den Glanz und die Mannigfaltigkeit der Formen wundersame Wirkungen hervorzubringen. Das heilige Brod des Altares verschloss man in einem Goldgehäuse mit Säulen und Bögen, das auf dem Altar stand, oder in goldnen Tauben, welche daneben hingen; man baute „Leuchtthürme.“ säulengetragene Schalen, zur Erhellung des heiligen Raumes; man gab andern Leuchtgeräthen die Form von Delphinen, Schiffen, Hörnern, Kronen, Kreuzen u. s. w. Man bekleidete, wie in der Sophienkirche von Constantinopel, den Altar, seine Umgebungen, selbst die Pforten mit kostbarsten Metallen, indem man dessen Stücke durch eingegrabenes oder, wo es verstattet war, durch getriebenes Bildwerk schmückte. U. s. w.

Die neue Glanzstellung Rom's bekundete sich vorzugsweise in den Werken einer derartig schimmernden Pracht. Unermessliche Schätze wurden unter den Päpsten Hadrian I. und Leo III., am Ende des achten und im Anfange des neunten Jahrhunderts, in den römischen Kirchen aufgehäuft. Ein sehr anschauliches Bild geben die Berichte über den damaligen Schmuck der alten Peterskirche in Rom.[1] Der grössere Theil war durch die eben benannten Päpste beschafft worden. Die Flügel des Hauptportales waren mit Silberplatten, 975 Pfund schwer, belegt; über der Thür war das Bild des Heilandes aus vergoldetem Silberblech aufgestellt. Eine der Kanzeln des Chores hatte ein silbernes Lesepult. Unter dem Triumphbogen war ein Querbalken angebracht, mit einer 1352 Pfund schweren Silberbekleidung; darauf stand das Bild des Heilandes. In dem einen Flügel des Querschiffes war ein eignes Baptisterium (durch Leo III. an der Stelle eines älteren erbaut); inmitten des Taufbeckens, das von Porphyrsäulen umgeben war, stand ein silbernes Lamm auf einer Säule, dem das Wasser entströmte. Der Altar des Baptisteriums war mit Goldblech, 48 Pfund schwer, belegt; darüber war ein mit Silber bekleideter Balken angebracht, der verschiedene Figuren aus demselben Metall trug. Andre Nebenaltäre der Kirche hatten ähnlichen Schmuck. Zwischen dem Chor und dem Zugange zur Krypta war der Boden der Kirche mit Silberplatten belegt. Vor diesem Zugange stand eine Reihe Säulen, ihr Gebälk wiederum mit Silberplatten, in denen bildliche Darstellungen gearbeitet waren, bekleidet. Darauf standen silberne Lampen und Leuchter, 700 Pfund schwer. Die Krypta war mit einer Menge der kostbarsten Geräthe und Bildwerke von Gold und Silber angefüllt, sogar der Fussboden mit Goldplatten, 453 Pfund

[1] Vergl. Bunsen, in der Beschreibung der Stadt Rom, II, S. 75, ff.

an Gewicht, belegt. Der Hauptaltar der Kirche hatte eine Bekleidung von Goldblech, 597 Pfund schwer; darauf waren heilige Geschichten gebildet. Auf dem Altar stand ein grosses silbernes Ciborium von 2015 Pfund. Zur Seite des Altars war die Stelle des Tisches für die heiligen Gefässe; Karl der Grosse hatte zu diesem Zweck einen goldnen Tisch mit Gefässen von entsprechender Pracht geschenkt. Ausserdem gehörte zum Schmuck der Kirche eine grosse Menge prächtiger Teppiche aus den kostbarsten seidenen Stoffen oder aus Purpur, oft mit eingestickten Figuren. Zum Theil dienten diese zur Bedeckung der Altäre; zum Theil, und vornehmlich, hatten sie die Bestimmung, zwischen den Säulenreihen der Schiffe aufgehängt zu werden. — Aehnlich reiche Zierden hatten, wie bemerkt, auch die andern Hauptkirchen Roms. Aber so unermessliche Schätze waren nur zu sehr geeignet, die Begier der Feinde zu reizen. Schon im J. 846 wurden die Peterskirche und die Paulskirche durch die Sarazenen geplündert. Zwar strebte man eifrig, das Verlorne zu ersetzen; doch noch im Verlaufe desselben Jahrhunderts entschwand der alte Glanz der römischen Kirchen immer mehr. — Von den gleichfalls unermesslichen Schätzen, welche sich in den Kirchen von Constantinopel angesammelt hatten, geben die Berichte über die Eroberung der Stadt durch die Lateiner im J. 1204 und die Wehklagen der griechischen Schriftsteller über die dabei erfolgte Plünderung eine nicht minder deutliche Kunde.

Ein erhaltenes Prachtwerk, der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts angehörig, ist die Bekleidung des Hochaltares von S. Ambrogio zu Mailand,[1] aus goldnen und vergoldet silbernen Platten bestehend, welche eine Menge getriebener Darstellungen, heilige Figuren, biblische und legendarische Scenen, in reich schmückenden Einfassungen enthalten. Der Meister des Werkes nennt sich mit germanischem Namen, Wolvinus. Die Arbeit zeigt ein Gemisch klassischer Reminiscenzen mit eigenthümlichem Ungeschick und byzantinischer Zierlichkeit;[2] sie verstattet einen immerhin nicht ganz ungünstigen Rückschluss auf den Kunstbetrieb der longobardischen Lande, aus welchem sie hervorgegangen zu sein scheint.

In der byzantinischen Kunst erhielt sich, wie früher, das für dekorative Zwecke verwandte Schnitzwerk in Elfenbein in Anwendung. So empfing Karl d. Gr. aus Constantinopel zwei Prachtthüren, welche mit reichem Elfenbeinschnitzwerk versehen waren.[3] Kleine Täfelchen der Art finden sich mehrfach in den Sammlungen. Manche von ihnen überraschen durch die feine Behandlung, selbst noch durch das lebendige Gefühl, welches sich in den überkommenen Formen und Motiven ausspricht; so

[1] D'Agincourt, Sculptur, deutsche u. ital. Ausg., T. 26, A—C. — [2] J. Burckhardt, Cicerone, S. 556. — [3] Annales Mettenses, ad a. 803.

die kleine Platte mit der Darstellung der „vierzig Heiligen“ in der k. Kunstkammer zu Berlin,[1] eine Platte mit zwei Heiligenfiguren im grünen Gewölbe zu Dresden, u. a. m. Das Meiste indess lässt ein gänzlich starr gewordenes Gefühl erkennen und deutet hiemit auf die späteren Jahrhunderte byzantinischer Entartung.

In der Malerei kommt vorerst wiederum die Kunst der musivischen Darstellung in Betracht. Rom liess sich auch deren erneute Pflege angelegen sein; namentlich die Frühzeit des neunten Jahrhunderts sah eine erhebliche Anzahl derartiger Werke entstehen. Doch fehlte bereits das Vermögen zu einer neuen Belebung; theils zeigt sich das conventionell byzantinische Wesen, dem das römische Mosaik schon in der vorigen Periode gefolgt war, beibehalten und mit noch geringerem Verständniss der Form verbunden, theils nimmt ein roher Barbarismus überhand, in welchem dann die künstlerische Thätigkeit selbst ihr Ende findet. Das wichtigste und durch seine historischen Bezüge vorzüglichst merkwürdige Werk, das Nischenmosaik aus dem Triclinium Leo's III., ist nur in einer Copie, doch einer genau gearbeiteten, an der Kapelle Sancta Sanctorum (Scala sancta) beim Lateran erhalten. Anderweit sind zu nennen die Mosaiken von SS. Nereo ed Achilleo, S. Prassede, S. Cecilia, S. Maria della Navicella. Gegen die Mitte des Jahrhunderts folgen die gänzlich rohen und innerlich dürftigen von S. Marco, nach der Mitte die von S. Francesca Romana, mit welchen die Thätigkeit Roms im Fache bildender Kunst für diese Epoche schliesst. — Nicht ganz so verderbt als die römischen Mosaiken sind die im Chor von S. Ambrogio zu Mailand, vom J. 832.

In der nordischen Kunst ist ein grosses musivisches Werk zu nennen, das in der Kuppel des Münsters von Aachen, welches ohne Zweifel, wie das Gebäude, aus der Zeit Karls d. Gr. herrührte. Es war ein Goldhimmel mit rothen Sternen, nach der Altarseite ein riesiges Salvatorbild, am Fuss zwölf von den Aeltesten der Offenbarung. Erhalten ist nur eine sehr ungenügende Abbildung dieses Werkes.[2]

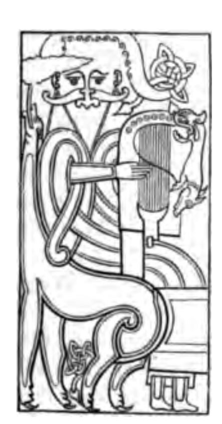
Anderweit erscheint unter Karl d. Gr. die Wandmalerei in eifrigster Pflege. Sein Pallast in Aachen, die Pfalz von Ingelheim und die Basilika derselben waren mit einer überaus grossen Fülle von Wandgemälden versehen.[3] Diese waren durch ihre Gegenstände von Bedeutung, in der Basilika Scenen des alten und neuen Testaments in entsprechender Gegenüberstellung,

[1] F. Kugler, Beschreibung der in der k. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung, S. 3—6. — [2] Bei Ciampini, vetera monimenta, II, t. XLI. — [3] Ermoldus Nigellus, l. IV, p. 181 etc.

in den Pallästen Darstellungen geschichtlichen Inhalts, zum Theil aus der fränkischen und aus Karls eigener Geschichte. Ein würdiger, seiner selbst bewusster Sinn erhellt schon aus den Berichten über diese Werke.

Ein gewichtiges Zeugniss für die Kunstpflege Karls d. Gr. sind sodann die Miniaturmalereien der auf seinen Befehl geschriebenen heiligen Bücher. Von diesen sind mehrere erhalten, ebenso von Bilderhandschriften seiner Nachfolger; es bekundet sich hiemit eine fränkische Malerschule von eigenthümlicher Richtung und Ausbildung. Vor der näheren Angabe der letzteren ist jedoch von einigen andern Schulen der Miniaturmalerei zu sprechen.

Zunächst von der irischen, in welcher die schon in der vorigen Periode (S. 272) begründete Darstellungs- und Behandlungsweise eine lebhafte Folge findet. Der nordisch nationelle Sinn behauptet sich hier noch in entschiedenster Weise, in dem kunstreichen Phantasiespiel der Ornamentik, welche die Ränder und die grossen Buchstaben zu Anfang der einzelnen Bücher erfüllt, wie in der barbarischen, fabelhaft schematischen Umbildung der heiligen Gestalten. Es ist eine künstlerische Schule, welche das aus einer primitiven Stufe Ueberkommene mit Absicht festhält und mit Sorgfalt durchbildet und selbst aus dem völligen Mangel an Befähigung zur Auffassung der organischen Gestalt eine Art künstlerischen Gesetzes macht. Ausser den Beispielen, welche die englischen Bibliotheken an Werken der Art aus dem achten bis zehnten Jahrhundert besitzen,[1] finden sich einige auch in der Bibliothek des ehemaligen Klosters St. Gallen, einer alt-irischen Stiftung.[2] — Sodann ist der Schule der angelsächsischen Miniaturmaler zu gedenken, welche von der irischen Kunst die Weise der Ornamentik, wenn auch ohne die oft staunenswürdige Feinheit der letzteren, beibehalten, in dem Figürlichen sich aber den sonst gültigen Typen der altchristlichen Kunst, in deren byzantinisirender Fassung, zuwenden. Eigenthümlich ist den Gewändern ihrer Gestalten etwas Hastiges, Knitterndes, Flatterndes. Ohne sonderliche Genauigkeit der Behandlung gehen sie allmählig in eine erhebliche Rohheit über.[3]


König David. Irisches Miniaturbild.

Die Schule der fränkischen Miniaturmaler, welche zunächst für den Hof Karls d. Gr. thätig war,[4] zeigt ein beachtens-

[1] J. O. Westwood, on miniatures in irish ill. mss. (Archaeological journal. No. 25.) — [2] F. J. Mone, Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit, IV, S. 491, T. IV, 1. Waagen, deutsches Kunstblatt, 1850, S. 83, f. — [3] Dibdin, bibliographical Decameron, I. p. LIV, ff. — [4] Waagen, Kunstw. u. Künstler

werthes Aufraffen im Sinne der antiken Kunst, mit einer gewissen Grösse, einer gewissen jugendlichen Kräftigkeit, einer gewissen Freiheit in der Bewegung verbunden. Byzantinisirendes klingt nur in wenig Aeusserlichem hinein, Irisches in der phantastischen Ornamentik (im Kalligraphischen), der sich zugleich aber mannigfaltige Muster nach antiker Art zugesellen. Die Arbeiten sind zumeist gross und prächtig durchgeführt; auch sie aber gewinnen keinen tieferen Lebensgehalt, und das in ihnen Gewonnene geht bald in ein mehr und mehr verwildert rohes Wesen über. Der Regierungszeit Karls gehören mehrere Prachthandschriften in den k. Bibliotheken zu Paris, in der städtischen Bibliothek zu Trier, im britischen Museum zu London an. Eine Vulgata zu Paris rührt theilweise, wie es scheint, aus der Zeit Ludwigs des Frommen (theilweise aus der Zeit Karls des Kahlen) her; ein Evangeliarium, ebendaselbst, ist für Kaiser Lothar geschrie-



Kaiser Lothar. Fränkisches Miniaturbild.

ben. Mehrere prächtige Werke, ebenfalls in Paris, sind für Karl den Kahlen (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) gefertigt; sie bezeugen schon das erhebliche Sinken des künstlerischen Sinnes. Noch grösserer Verfall zeigt sich in den Arbeiten aus der Epoche Karls des Dicken (Spätzeit des neunten Jahrhunderts), deren vorzüglichst bedeutende eine Handschrift der Vulgata in S. Calisto zu Rom ist. [1] — Anderweit lassen die fränkischen Miniaturen des achten und neunten Jahrhunderts theils

in Paris, S. 232, ff., 244, ff.; Treasures of art in Great-Britain, p. 104. Dibdin, bibliographical etc. tour in France and Germany, II, p. 156, ff. Kugler, kleine Schriften, II, S. 337.

[1] Waagen, d. Kunstblatt, 1850, S. 92. (D'Agincourt, Malerei, t. XL, ff.)

(in ähnlichem Sinne, wie bei den angelsächsischen Arbeiten,) eine stärkere Vermischung mit irischen Manieren, theils eine rohere Aufnahme antikisirender Bildungsweise (wie in den Federzeichnungen der Wessobrunner Handschrift zu München vom J. 814, welche das berühmte Wessobrunner Gebet enthält), theils eine Barbarisirung ganz auf eigne Hand erkennen.

In der byzantinischen Kunst ist, wenigstens seit Beilegung des Bilderstreites, eine nicht erfolglose Wiederaufnahme der musivischen Darstellungsweise vorauszusetzen. Dies bezeugen die jüngeren Mosaikbilder der Sophienkirche zu Constantinopel, namentlich die an dem westlichen Tragbogen der Hauptkuppel, welche einer unter Kaiser Basilius Macedo (zweite Hälfte des neunten Jahrhunderts) erfolgten Herstellung angehören. Sie nehmen die älteren Motive auf und bringen es in dem, im Hauptpunkte des Bogens befindlichen Kopfe der Madonna wie-



Madonnenkopf. Mosaik in der Sophienkirche zu Constantinopel.

derum noch zu einer glücklichen Idealbildung. (Die mangelhafteren Mosaiken des östlichen Tragbogens sind erst im vierzehnten Jahrhundert ausgeführt.) — Eine volle Anschauung spätbyzantinischen Mosaikenstyles gewähren die älteren Arbeiten der Art in S. Marco zu Venedig, etwa seit dem Anfange des elften Jahrhunderts. Sie zeigen, bei sorgfältiger Technik, eine schon gänzlich leblos gewordene Kunst. In einem späteren Abschnitte wird ihrer noch einmal zu gedenken sein.

Die alte Prachtliebe der Byzantiner und ihre Abkehr von der plastischen Kunst, welche gleichwohl eine Art von Ersatz forderte, führte zur Ausbildung eigenthümlicher Techniken in der Metallarbeit und der Herstellung bildlicher (eingeschmol-

zener) Darstellungen auf der Metallfläche. Theils sind es eine Art von Niellen, gravirte Zeichnungen zumeist auf Silber, deren vertiefte Umrisse mit schwarzem oder farbigem Email ausgefüllt sind; theils bunte Emailmalereien zumeist auf Gold, der Art, dass Goldfäden die Farben (um das Ueberlaufen der einen in die andre beim Brennen zu verhüten) voneinander sondern und solchergestalt feine Goldumrisse bilden, während zugleich Lichter und Gewandfalten auf den Farben selbst durch zarteste Goldschraffirung angegeben sind. Das bedeutendste unter den bekannten Werken dieser Gattung ist die Pala d'oro, der Aufsatz des Hochaltares, im Schatze von S. Marco zu Venedig. — Eine ebenfalls dem Niello verwandte Technik wurde sodann zur künstlerischen Ausstattung eherner Portalflügel (an Stelle des Reliefschmuckes) angewandt: Zeichnungen, deren Umrisse durch eingelegte Silberdrähte (die nackten Theile durch Silberplättchen) gebildet wurden. Besonders im elften Jahrhundert erscheint dies als ein zu Constantinopel übliches Verfahren; natürlich aber musste hiebei, auch abgesehen von aller Starrheit des spätbyzantinischen Styles, die Form ebenso schwerfällig und roh, wie die Wirkung übelklingend werden. Ein Hauptwerk dieser sogenannten „Agemina“ waren die Bronzethüren von S. Paolo bei Rom, welche im J. 1070 durch den Giesser Staurakios zu Constantinopel gefertigt waren und seit dem Brande von 1823 verschwunden sind.[1] Aehnlich die Thüren des Heiligthums auf dem Berge Gargano (Königreich Neapel, Provinz Capitanata) und die in S. Marco zu Venedig, zur Rechten des Haupteinganges, welche der Sophienkirche in Constantinopel entnommen sein sollen.

Wie in der nordischen Kunst dieser Periode, so sind es auch in der byzantinischen die Miniaturen der Bilderhandschriften, welche jetzt der Gegenstand eines besonders ausgedehnten Kunstbetriebes werden und deren zahlreich erhaltene Beispiele uns eine nähere Anschauung der Richtung und des Werthes dieses Betriebes gewähren. Sie vornehmlich bezeugen den verhältnissmässig bedeutenden Aufschwung, den die byzantinische Kunst nahm, als der Druck der Bilderverfolgung gewichen war. Ein lebhaftes und in vielen Fällen, bei allem Mangel an zureichender künstlerischer Kraft doch nicht unglückliches Zurückgehen auf die antike Darstellungsweise und auf die der frühest christlichen Zeit, welche sich aus der letzteren herausgebildet hatte, giebt diesen Arbeiten häufig ein eigenthümliches Interesse; während die Armuth eigner Erfindung bei den selbständigeren Zuthaten, den Gestalten byzantinischer Heiliger, den Bildnissfiguren, allerdings hervortritt. Die Bilder einiger griechischen Prachthandschriften des neunten und zehnten Jahrhunderts gehören zunächst hieher. Aus dem neunten Jahrhundert ein Manuscript mit den Predigten

[1] Die Zeichnungen bei d'Agincourt, Sculptur, T. 13—20.

des Gregorius von Nazianz (in der Pariser Bibliothek), dessen Bilder durch die würdigen Formen im Allgemeinen, durch die zum Theil noch entschieden antike Auffassungsweise und durch die eigenthümliche Mannigfaltigkeit der Darstellungen grosse Bedeutung haben. — Aus dem zehnten Jahrhundert die Bilder eines Psalters (ebendaselbst). In diesen ist die Auffassung und Darstellung noch in wirklich überraschender Weise von antikem Geiste erfüllt. So sieht man auf dem ersten Bilde den David als Jüngling, bei der Heerde sitzend und die Lyra spielend; die Melodie, eine anmuthvoll würdige weibliche Gestalt, lehnt sich auf seine Schulter; eine männliche Gestalt, den Bergwald von Bethlehem bezeichnend, ruht im Vorgrunde. So im zweiten Bilde Davids Kampf mit dem Löwen und Bären, wobei die allegorische Figur der Stärke ihn unterstützt, während der Berggott, als Jüngling personificirt, dem Vorgang bewundernd zuschaut. U. s. w. — Ein Manuscript des Jesaias und ein Menologium aus der Zeit



Jesaias zwischen Nacht und Frühe. Byzantinisches Miniaturbild.

um den Schluss des zehnten Jahrhunderts (beide in der vatikanischen Bibliothek zu Rom) reihen sich diesen Werken an; das letztere ergeht sich jedoch bereits, der byzantinischen Sinnesrichtung gemäss, mit Wohlgefallen in der Darstellung grausamer Märtyrerscenen. Die Ausführung ist, wie der damalige kirchliche und weltliche Luxus es verlangte, von höchster Pracht und Zierlichkeit, die Technik ausserordentlich solid und gleichmässig. — In den Miniaturen des elften Jahrhunderts verlieren sich jene

antiken Elemente. Die Gestalten werden dürr und hager, die Geberden unnatürlich starr; die Färbung erscheint greller, die Umrisszeichnung mit schwarzen Linien markirt. Doch ist auch aus dieser Zeit und aus dem zwölften Jahrhundert noch mancherlei Bemerkenswerthes erhalten, wovon namentlich eine Reihe von Manuscripten in der Pariser Bibliothek und in der des Vatikans zu Rom Kunde giebt. Erst seit die Kraft von Byzanz durch jene folgenreiche Eroberung im J. 1204 gebrochen war, sinkt auch der Kunstwerth in diesen Arbeiten auf entschiedene Weise, und bald erscheinen die Schöpfungen, die in ihnen enthalten sind, völlig todt, vertrocknet und geistlos.

Die Tafelmalerei scheint in den eigentlichen Lebenszeiten der altchristlichen Kunst, namentlich der occidentalischen, gar nicht oder doch nur in sehr untergeordnetem Maasse zur Anwendung gekommen zu sein. Erst in den späteren Zeiten der byzantinischen Kunst begegnen uns Werke solcher Art; unter ihnen finden sich somit nur sehr wenige, in denen noch ein künstlerisches Lebensgefühl athmet. Im Allgemeinen haben diese Bilder einen schweren, dunklen Ton in der Farbe, sind sie ängstlich geistlos ausgeführt und mit allerlei Goldputz verbrämt. Als ein noch mit einigem Gefühl componirtes Bild ist u. A. eine im christlichen Museum des Vatikans zu Rom befindliche Tafel, welche den Tod des h. Ephraim vorstellt und unter den Gruppen des Hintergrundes (Scenen des Anachoretenlebens) manche ansprechende Motive enthält, namhaft zu machen; sie wird dem elften Jahrhundert zugeschrieben; der Verfertiger des Bildes nennt sich Emanuel Tzanfurnari.[1] Bei Weitem die meisten der byzantinischen Tafelgemälde gewähren Nichts, als die traurige Darlegung eines knechtisch gebundenen Sinnes. In jüngerer Zeit ist Manches von den Elementen der neubelebten italienischen Kunst dahin übergetragen, so dass zuweilen in dem Aeusseren der Composition abweichend belebtere Motive hervortreten; auf das Innere hat dies nie eine Wirkung ausgeübt.

Die Wandmalerei hat in den späteren und den heutigen byzantinischen Kirchen, welche von oben bis unten bemalt zu sein pflegen, reichlichste Anwendung gefunden. Es sind die Wiederholungen einer Anzahl von rituell gewordenen Motiven und Compositionen, welche im einzelnen Fall, statt des künstlerischen, etwa noch ein archäologisches Interesse gewähren.[2]

[1] D'Agincourt, peint. t. 82. — [2] Ein Lehrbuch für die Behandlung kirchlicher Darstellungen, aus dem späteren byzantinischen Mittelalter, welches noch jetzt den Mönchen des Berges Athos zur Anleitung dient, ist von Didron in französischer Uebersetzung herausgegeben: Manuel d'Iconographie chrétienne etc., Paris, 1845. (Deutsch von G. Schäfer: das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier, 1855.)

IX. DIE REICHE DER SASSANIDEN UND DER INDO-SKYTHEN.

Sassaniden.

Allgemeines.

Wie in den Landen des Römerreiches die Kunst der christlichen Frühzeit aus dem Erbe der alten Kunst sich herausbildete, so im Osten, in den Landen der alten mittelasiatischen Cultur, die Kunst des neupersischen oder Sassaniden-Reiches.[1] Die Dauer des letzteren war von 226—641 nach Chr. G. Die sassanidische Kunst hat bei Weitem nicht den Reichthum an Gestaltungen, wie die altchristliche, nicht die unmittelbar bedeutungsvollen Folgen der letzteren; aber auch sie bildet, für die künstlerischen Erscheinungen des Orients, ein in mehrfacher Beziehung charakteristisches Mittelglied, und sie ist nicht minder der lebendige Ausdruck eines geschichtlichen Abschnittes, der in der ritterlichen Kühnheit der Thaten, welche ihn erfüllen, in der romantischen Verschlingung seiner Geschicke auch an sich hinlänglich Fesselndes besitzt.

Die Sassanidenherrschaft, aus dem Herzen des alten Perserlandes hervorgegangen, rief die alten Traditionen des Stammes aufs Neue ins Leben. Sie stellte den reinen religiösen Cultus der Vorzeit wieder her; sie liess es sich angelegen sein, die grossen Thaten ihrer Zeit in ähnlichem Sinne durch dauernde Denkmäler zu verherrlichen, wie es in den alten Tagen Sitte gewesen war. Ein bewusstes Zurückgehen auf die Weise der alten Denkmäler, oder doch ein Anknüpfen an ihre Eigenthümlichkeit, ist in den künstlerischen Monumenten der Sassaniden unverkennbar;

[1] Vaux, Niniveh und Persepolis. Coste et Flandin, voyage en Perse; (Perse ancienne.) Texier, description de l'Arménie, de la Perse etc. Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc.

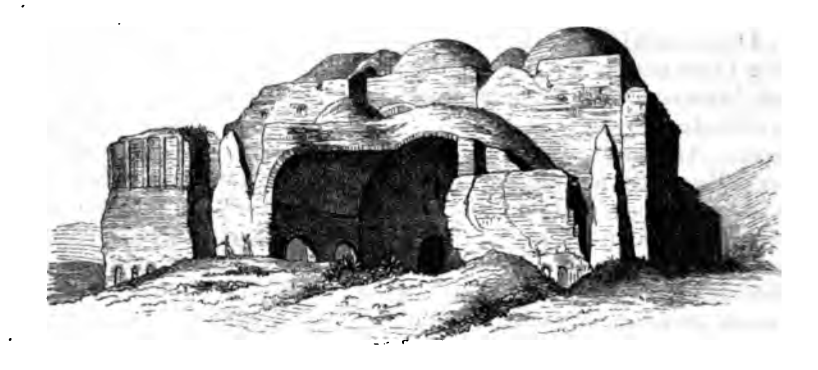
aber die Welt war inzwischen eine andre geworden, und so musste auch die neue Form sich in andrer Weise herausbilden. Die römische Kunst bot eine zu breite Fülle von Technik, von Mitteln, von geübter Handhabung des materiellen und des geistigen Stoffes dar, als dass ihre Lehre und Hülfe bei den neupersischen Unternehmungen nicht hätte herbeigezogen werden sollen; der neue Geist, welcher den Orient erfüllte und tiefe geschichtliche Wandlungen vorbereitete, war zu lebhaft von einem fast leidenschaftlich phantastischen Drange erfüllt, als dass nicht auch sein Abdruck schon in den Monumenten hätte sichtbar werden sollen. So gestaltete sich die sassanidische Kunst aus einem Gemisch verschiedenartig älterer und neuer Formen und Weisen. Zu einer innerlichen Durchdringung ihrer Aufgabe, zur freien Entfaltung gelangte sie aber nicht. Sie begnügte sich mit einer mehr oder weniger derben, zum Theil einer etwas unbekümmerten Angabe des Bezeichnenden, welche den Gedanken oder das Gefühl überraschend anregen, zu einer Art poetischer Mitthätigkeit aufrufen mochte. Wo es auf feinere Ausbildung ankam, nahm sie, wie es scheint, keinen Anstand, wiederum von fremden Mustern zu borgen.

Die Anzahl der erhaltenen und bisher näher bekannt gewordenen Denkmäler, wenigstens die der architektonischen, ist gering. Doch lässt sich daraus immerhin das Allgemeine des geschichtlichen Entwickelungsganges erkennen. Zu Anfang scheinen sich jene engeren Anknüpfungen an altpersische Elemente, verbunden mit einer allgemeinen Fassung nach römischer Art, noch in einer gewissen Strenge geltend zu machen. Bald tritt ein kühnes, verwogenes, doch nicht eben von tieferem Lebensgefühl oder edlerer Grazie getragenes Wesen ein. An der Bekundung einer machtvollen Energie, eines frischen Strebens fehlt es dann nicht, andrerseits aber auch nicht an den Zeugnissen eines dumpferen und roheren Sinnes. Lebensgenuss und Wohlgefallen an zierlich buntem Schmuck führt in der Spätzeit der sassanidischen Kunst dazu, sich dem üppigen Style der byzantinischen Kunst, zu der sich naturgemäss schon ein Wechselverhältniss ausgebildet hatte, thunlichst nah anzuschliessen. — Die wichtigsten Ueberbleibsel der sassanidischen Kunst, und die Mehrzahl derselben, finden sich im eigentlichen Stammlande Persiens, dem heutigen Farsistan, mehrfach zur Seite der altpersischen Reste. Aber auch in ansehnlicher Ferne gen Norden und Nordwesten sind deren als Zeugnisse der Ausdehnung der neupersischen Macht erhalten.

— —

Architektur.

Von architektonischen Resten scheint nur äusserst Weniges in die Anfänge der Sassanidenherrschaft zurückzureichen. Bei den Trümmern der von König Schapur I. im dritten Jahrhundert gegründeten Stadt Schapur in Farsistan ist dies vorzugsweise vorauszusetzen; doch sind dieselben noch nicht in irgend genügender Weise durchforscht. Zu bemerken ist, dass die seltsame Form der Säulenkapitäle mit knieenden Doppelstieren, welche im alten Persepolis angewandt war, hier aufgenommen zu sein scheint. — Wichtiger sind die Baulichkeiten von Firuz-Abad und von Sarbistan (unfern von Schiras), ebenfalls in Farsistan, welche etwa aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der Epoche des Königes Firuz, herrühren. An beiden Orten sind ansehnliche Pallastreste erhalten, bemerkenswerth besonders dadurch, dass die Räume in ihnen durchweg überwölbt sind, mit Kuppel- und mit Tonnengewölben, die in elliptischer



Trümmer des Pallastes von Firuz-Abad.

Bogenlinie, in kräftiger Construction und in kühner Wirkung hoch emporsteigen. Sonst hat die architektonische Formation in beiden etwas trocken Schweres und Herbes. Säulen und Halbsäulen sind an ihnen, theils im Inneren als Wandstützen der Gewölbeconstructionen, theils zur Ausstattung des Aeusseren angewandt, doch gänzlich schmucklos, ohne Basis und Kapitäl. Thüren und Nischen in dem Pallast von Firuz-Abad erinnern wiederum an die alte persepolitanische Form. Dort sind auch noch andre bauliche Reste der Sassanidenzeit, aber nichts mehr von ihren Einzelformen, vorhanden.

Andre Pallastbauten, welche sich in den Westlanden des Reiches, am Tigris, vorfinden, gelten als sassanidische Werke

ungefähr derselben Epoche (des vierten bis sechsten Jahrhunderts). Ein solcher ist zu Madaïn, dem alten Ktesiphon, ein zweiter in Armenien, zu Diarbekir, vorhanden. In der Architektur beider sind spitzbogige Wölbungen angebracht, der Pallast von Diarbekir zugleich durch die geschmückte römisch-byzantinische Säulenarchitektur seiner Seitenfaçaden ausgezeichnet. Wenn die historische Annahme sicher und die Verwendung des Spitzbogens (was durch nähere Untersuchungen und Angaben noch festzustellen sein wird) in diesen Pallästen ursprünglich ist, so würden dies die frühsten Beispiele für eine systematische Verwendung des Spitzbogens, der nachmals für die orientalische wie für die occidentalische Architektur eine so grosse und charakteristische Bedeutung gewinnt, sein. — Ein dritter sassanidischer Pallastrest jener Gegend, der sehr ansehnlich, aber ebenfalls noch einer näheren künstlerischen Untersuchung bedürftig erscheint, ist der von Al Hathr, unfern von Mosul.

Der Zeit um den Beginn des siebenten Jahrhunderts, der Epoche des Königes Khosru-Parviz, gehören einige wenige, aber durch reiche und feine Behandlung ausgezeichnete Baustücke in den mittleren persischen Landen an. Zunächst einige Reste in der Gegend von Kermanschah: die architektonisch dekorativen Stücke der, im Uebrigen durch Bildschmuck ausgezeichneten Felsgrotten von Tak-i-Bostan und die Trümmer, namentlich Säulenkapitäle eines zerstörten Gebäudes, bei Bisutun, welches den Namen Takht-i-Schirin führt; sodann einige Säulenkapitäle zu Ispahan. Alle diese Gegenstände bekunden ein bestimmtes Anschliessen an den Styl der byzantinischen Architektur derselben Epoche, während doch, z. B. in dem Einmischen von figürlich Dekorativem, das sassanidische Element bestimmt festgehalten ist.

Sculptur.

An Werken bildender Kunst ist eine erhebliche Anzahl vorhanden. Dies sind fast durchaus Felsreliefs, welche, in merkwürdigster Erneuung der alten asiatischen Sitte, urkundliche Zeugnisse des Herrscherdaseins und seiner Weihe, der Kämpfe und Triumphe der Könige, der Pracht ihres Lebens bilden. Die grosse Mehrzahl derselben findet sich wiederum in Farsistan: zu Schapur, wo ein Felsthal deren sechs, zum Theil von sehr ansehnlichem Umfange enthält; in der Gegend von Persepolis, wo sich im Felsthale von Naksch-i-Rustam sechs und an den Felsen von Naksch-i-Redschib drei befinden; einige von geringer Dimension in der Nähe von Schiras; ein grosses unvollendetes Relief zu Rei (dem alten Rhages); zwei zu Firuz-

Abad und eins in der Nähe von Darab-Gerd. Dann weiter nach Norden die Reliefs, welche die Felsnischen von Tak-i-Bostan bei Kermanschah schmücken. Endlich eins im nördlichsten Perserlande bei Selmas, am Urmia-See, und ein andres, im armenischen Grenzlande, zu Bajazid; (das letztere wenigstens mit Wahrscheinlichkeit ebenfalls noch als ein sassanidisches Werk zu bezeichnen.)

Ihrem Grundgehalte nach haben diese Darstellungen überwiegend einen ähnlichen Zweck, wie die achämenidischen Reliefs zu Persepolis; es sind im Allgemeinen nicht sowohl historische Begebenheiten, mit dem Wechsel der Ereignisse, was darin enthalten ist, als symbolische und historisch repräsentative Acte, zur Verherrlichung der Herrschermajestät. Eine mehrfach sich wiederholende Darstellung darf als die Inauguration des einzelnen Herrschers aufgefasst werden; sie zeigt zwei Personen, in der Regel zu Pferde, welche einen mit Bändern geschmückten Reifen, scheinbar ein Diadem, in der Art halten, dass die eine derselben von der andern empfängt, (wobei die eine als der Herrscher, die andre als eine symbolisch oder mythisch zu deutende oder als eine priesterliche Figur zu fassen sein wird.) Ein solches ist das älteste dieser Reliefs, eins der zu Naksch-i-Rustam befindlichen, welches inschriftlich den Stifter der Sassaniden-Dynastie, Ardaschir I., darstellt und somit noch der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört; eine eigenthümliche Schlichtheit, eine gewisse trockne Strenge der Linien lässt hier noch eine absichtliche Wiederaufnahme des alten persepolitanischen Reliefstyles erkennen.

Sein Nachfolger Schapur I. (241—272), der Besieger Valerians, des Kaisers von Rom, ist auf einem der Reliefs von Naksch-i-Redschib, welches ihn mit seiner Leibwache darstellt, inschriftlich bezeichnet. Zu Naksch-i-Rustam erscheint Schapur I. in seinem Triumphe über den gefangenen Valerian, der flehend vor seinem Rosse auf den Knieen liegt. Diese Darstellung wiederholt sich noch an andern Orten, ebenfalls auf Schapur, in einzelnen Fällen vielleicht auch auf andre Siegesmomente späterer Fürsten bezüglich. Die Reliefs in jenem Felsthale bei der Stadt Schapur rühren fast sämmtlich aus der Zeit ihres Erbauers her und bilden die vorzüglichst prunkvollen Urkunden seiner königlichen Grösse. Auch hier ist mehrfach die Darstellung seines Triumphes über Valerian vorhanden und in langen Reihen, über- und nebeneinander geordnet, schliessen sich ihr die kriegerischen Cohorten und Wachen des Königes, die Darstellungen der besiegten und der tributbringenden Völker an. Das künstlerische Grundelement all dieser Darstellungen aus der Zeit Schapur's I. darf als ein etwas ungefüg römisches bezeichnet werden, den verdorben römischen Arbeiten der Epoche Constantin's d. Gr. einigermaassen entsprechend; aber es hat



Felsrelief zu Schapur.

zugleich bemerkenswerthe Eigenheiten: in der phantastisch barbarischen Tracht und ihren schmückenden Zuthaten, namentlich dem seltsam ungeheuerlichen Kopfputze; in dem wiederkehrend flattrigen Faltenwurfe der dünnen Gewande, welcher den Gestalten, selbst in der Ruhe, einen Ausdruck des Heftigen giebt; und ebenso in dem Gepräge einer stolzen, doch charaktervoll energischen Natur, welches dem von mächtigem Gelock umwogten Haupte des Königs nicht ohne Glück aufgedrückt ist. In jenen längeren Relieffriesen zu Schapur herrscht im Uebrigen freilich eine sehr monotone Anordnung. — Anderweit finden sich, in einer schwer zugänglichen Felsgrotte bei Schapur, die überaus merkwürdigen Reste einer kolossalen Felsstatue des Königs. Die Figur war ursprünglich etwa 21—24 Fuss hoch und völlig in derselben phantastischen Weise wie jene Reliefdarstellungen behandelt.

Der in solcher Art ausgeprägte Styl scheint für die gesammte sassanidische Kunst oder doch für die Mehrzahl ihrer Leistungen, — in grösserer oder geringerer Lebendigkeit, je nach der Befähigung des Künstlers, maassgebend gewesen zu sein. Ein Relief mit zwei Figuren in der kleineren Felsnische von Tak-i-Bostan hat für diese die inschriftliche Bezeichnung Schapur's II. und III. (spätere Zeit des vierten Jahrhunderts); die Arbeit daran ist wenig geistvoll. Ein Relief zu Naksch-i-Rustam, welches man auf Bahram V. (420—440) und seine Gemahlin deutet, ist dagegen wiederum ein Hauptstück jener phantastischen Stylistik. Zwei Schlachtscenen, ebendaselbst, ist man gleichfalls auf Bahram V. zu beziehen geneigt; sie stellen die Kämpfe zwischen gepanzerten Reitern dar und sind durch eine gewisse naive Frische und Keckheit von sehr eigenthümlicher Bedeutung. Die sassanidische Kunst tritt hier, wenn vielleicht auch nur vorübergehend, aus den überkommenen Traditionen heraus und nimmt eine Richtung, welche

füglich nur mit der späteren des germanischen Occidents verglichen werden kann.

Endlich zeigen die auf Khosru Parviz (591—628) bezüglichen Reliefs der grösseren Felsnische von Tak-i-Bostan wiederum sehr eigenthümliche Umschmelzungen des künstlerischen Geschmackes. Wie in dem architektonisch Dekorativen dieser Nische, so lässt sich auch in dem Figürlichen eine Einwirkung byzantinischer Richtung erkennen. Zu den Seiten der Einfassung des äusseren Bogens sind schwebende victorienähnliche Gestalten von noch entschieden antikisirender Fassung. Bei den grossen Bildnissfiguren im Inneren der Nische mischt sich auf das Seltsamste (vielleicht je nach der persönlichen Erscheinung der Dargestellten) Byzantinisches in selbst noch klassischer Reminiscenz und barock Barbarisches mit dem sassanidischen Typus. Zwei grosse und sehr figurenreiche Jagddarstellungen, an den Seitenwänden der Nische, kehren zu einer naiv schildernden Weise des Vortrages zurück, hierin etwa in der Mitte stehend zwischen alt-assyrischen und späten indisch-persischen Darstellungen.

Indo-Skythen.

An der östlichen Grenze des Sassanidenreiches, die Induslande hinab, erstreckte sich die indo-skythische Herrschaft. Sie hatte sich bereits im J. 90 v. Chr. aus dem Sturze des griechisch-baktrischen Reiches erhoben, welches letztere als eine selbständige Macht, griechische Cultur im Herzen Asiens pflegend, aus dem Zerfall der Reiche Alexanders d. Gr. hervorgegangen war. Einige wenige künstlerische Reste bezeugen es, den Beziehungen der historischen Grundlage entsprechend, dass auch in den Induslanden das antike Element für die künstlerische Form, ähnlich und selbst entschiedener als bei den Sassaniden, in den ersten Jahrhunderten unsrer Zeitrechnung noch von bedingendem Einflusse war.

Eine zu Budakschan gefundene silberne Schale[1] hat die getriebene Darstellung eines Triumphzuges des Bacchus in einem barbarisirt griechischen Style, im Einzelnen an byzantinisches Wesen erinnernd. Diese Arbeit kann indess von ausserhalb eingeführt sein. Wichtiger ist eine Anzahl von bildnerischen und baulichen Stücken, welche im Districte von Peschawer gefunden sind.[2] Einige derselben gemahnen, bei roher Arbeit, in der That noch an den gräcisirenden Geschmack der späten Werke Kleinasiens. Andres hat das ausgesprochen römische Gepräge; noch Andres geht, zumal im Ornament, in einen byzantinisirenden

[1] Journal of the asiatic society of Bengal, VII, p. 1049. — [2] Ebendaselbst, XXI, p. 606. (Note on some sculptures found in the district of Peshawar, by E. C. Bayley, mit Abbildungen.)

Charakter, auch mit Anklängen an das Sassanidische, über. Ein kleines, bei Kohat (südlich von Peschawer) gefundenes Steinrelief [1] stellt, der sassanidischen Compositionsweise vergleichbar, einen siegreichen König nebst Gefolge, über Besiegte hinreitend, dar. Vorzüglich merkwürdig ist eine, etwa 28 Zoll hohe sorgfältig gearbeitete Figur einer fürstlichen Person, auf einem in entschieden byzantinischem Geschmack behandelten Postamente. [2] Die



Indo-skythisches Bildwerk aus dem Districte von Peschawer.

Figur trägt das charakteristische Gepräge barbarischer Nationalität, mit barock geordnetem Haarschmuck; ebenso bestimmt aber zeigt sich ihr Gewand nach klassischem Motive angeordnet und das letztere selbst in der schon auffällig conventionellen Behandlung noch beobachtet. Man meint darin indisch-buddhistische Typen erkennen zu dürfen; ist dies der Fall, so ergiebt sich hier der unmittelbare Uebergang antiker Kunstelemente in indische, der übrigens auch durch andre Zeugnisse erhärtet wird. — Die in neuerer Zeit zahlreich aufgefundenen Münzen jener Gegend lassen in ihrem Gepräge dieselbe Nachwirkung antiker Motive auf eine barbarisirte Darstellungsweise erkennen.

Von der Bedeutung, welche die indo-skythischen Lande für die eigentlich indische Kunst gewinnen, wird im Folgenden die Rede sein.

[1] Ebenda, XXII, p. 193. — [2] Bayley, a. a. O., pl. 28; das Postament, p. 607.

X. DIE KUNST DER HINDU'S UND IHRE AUSLÄUFER.

Allgemeines.

In einem mährchenhaft phantastischen Reize tritt die ostindische Welt den Erscheinungen der älteren asiatischen Cultur, wie diese unter mannigfacher Umwandlung bis in die Induslande vorgedrungen war, gegenüber. Hier bekundet sich der Geist des Volkes in einer reichgestaltigen Poesie, in tiefsinnig mystischen Doctrinen; hier hat er bauliche und bildnerische Denkmäler mannigfacher, sehr eigenthümlicher Art, die zum Theil als die verkörperten Wunder von Sage und Dichtung erscheinen, hinterlassen.[1] Den Werken des Freibaues und ihren Zierden gesellen sich solche zu, welche — in ungleich ausgedehnterem Maasse, als es in andern Gegenden der Erde gefunden wird, — den gewachsenen Fels zur architektonischen Anlage und zur bildnerischen Gestalt, in Grottenbauten und in freistehenden Monumenten, umwandeln. Es sind die, seit der muhammedanischen Eroberung im zweiten Jahrtausend nach Chr. und unter deren Zerstörungen erhaltenen Reste in den hindostanischen Gangeslanden und die Denkmäler der Ostküste, die von Kaschmir, die Felsmonumente im centralindischen Hochlande, im nördlichen Theile der Westghats, in deren Ausläufern gen Osten und den ihnen westwärts

[1] Heeren, Ideen über die Politik etc. der vornehmsten Völker der alten Welt, I, Abth. III. P. v. Bohlen, das alte Indien. Lassen, Indische Alterthumskunde, (neueres Hauptwerk.) Valentia, Voyages and travels to India etc, Daniell, Antiquities of India; Excavations of Ellora. Langlès, Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan. Ritter, Erdkunde, V—VII; Derselbe: die Stupa's etc. H. Wilson, Ariana antiqua. Zahlreiche Abhandlungen und Mittheilungen von J. D. und A. Cunningham, Chapman, Knighton, Fergusson, Kittoe, Babington, Erskine, Grindlay u. A. m. in den Schriften der asiatischen Gesellschaften, dem Journal of the asiatic society of Bengal, den Transactions of the lit. society of Bombay, dem Journ. of the royal asiatic society, u. s. w. (Besonders wichtig in dem letztgenannten Journal, VIII, p. 30, ff., die Abhandlung Fergusson's über die Felstempel.)

(bei Bombay) vorliegenden Inseln, die abenteuerlichen Werke im Süden des Dekan, die der Insel Ceylon und die, welche dem nordwestlichen Ueberströmen der indischen Cultur, Afghanistan hindurch, angehören. Es sind die Zeugnisse ihrer Uebertragung nach den Landen des ferneren Ostens, nach den südöstlich belegenen Inseln.

Dem Inderthum und seinen Monumenten fehlt es, zum grössten Theil, an einer urkundlich festgestellten geschichtlichen Unterlage. Die Ansichten der Forscher über das Alter der Denkmäler, über den Entwickelungsgang des an ihnen hervortretenden künstlerischen Styles wichen bisher vielfach voneinander ab. Erst die jüngste Zeit hat angefangen, von einem unklaren Staunen vor diesen Werken, von willkürlichen Hypothesen über ihren Ursprung zur kritischen Forschung überzugehen. Hienach scheinen gegenwärtig wenigstens die Grundzüge der indischen Kunstgeschichte festzustehen, — ist der Beginn des dortigen monumentalen Schaffens keiner unvordenklichen Frühzeit, vielmehr erst einer Epoche, welche den Berührungen der indischen Welt mit der Cultur des Westens (unter Alexander d. Gr.) folgte, zuzuschreiben. Die indische Kunst schliesst sich der des Westens wiederum als eine jüngere an, gestaltet sich im Einzelnen selbst unter Einflüssen, welche von dort ausgegangen waren. Ihr eigenthümliches Wesen aber und dessen Entfaltung und verschiedenartige Umbildung erscheint von den beiden grossen Factoren des indischen Geisteslebens und der Geschichte des Kampfes derselben abhängig, — von dem Brahmaismus, der volksthümlichen Religion mit ihrem vielgliedrigen Göttersystem, ihren Mythen und Heldengeschichten, und dem Buddhismus, der ascetischen Doctrin, welche das menschliche Gemüth in strenger Sammlung auf sich zurückzuführen bestrebt war, — von dem, auch das Ueberschwänglichste nicht scheuenden phantastischen Sinne des ersteren und dem nüchternen Ernste des zweiten. Der Brahmaismus ist das ältere, den allgemeinen Volkscharakter bezeichnende dieser beiden Elemente, der Buddhismus eine demselben entgegentretende Reform; sein Auftreten oder vielmehr das seines Stifters, des Buddha, gehört dem sechsten Jahrhundert v. Chr. an, der Beginn seiner Herrscherstellung, wenigstens in den nördlicheren Landen Ostindiens, der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Seine Herrschaft dauerte bis zum fünften Jahrhundert nach Chr., von welcher Zeit ab der Brahmaismus wiederum die Oberhand gewann, der den Buddhismus sodann, nach dem Verlauf einer Reihe von Jahrhunderten und zum Theil unter blutigen Verfolgungen, aus den ostindischen Landen gänzlich verdrängte. Mit den Siegen des Buddhismus im dritten Jahrhundert v. Chr. beginnt, soviel wir gegenwärtig irgend zu urtheilen im Stande sind, erst jene Stätigkeit des Sinnes, welche zu einem monumentalen Schaffen führte; mit der erneuten Macht

des Brahmaismus gesellt sich der bis dahin befolgten, mehr oder weniger strengen Richtung naturgemäss eine grössere Phantasiefülle hinzu. Die eigensten und künstlerisch bedeutungsvollsten Schöpfungen gehören der Epoche des Wettkampfes beider Mächte an. Nach Besiegung des Buddhismus nimmt dann das Phantastische in stets gesteigertem Maasse überhand, der Art, dass die indische Kunst sich zuletzt in ein abenteuerliches, oft völlig chaotisches Wesen verliert.

Die Geschichte der indischen Kunst gliedert sich, dem Vorstehenden entsprechend, in verschiedene Perioden, deren Grenzen zwar zumeist nicht sehr scharf zu ziehen sind, deren Unterschiede sich indess doch in hinreichend bestimmter und ausgeprägter Weise bemerklich machen.

Die Vorzeit.

Die Zeit, welche der Herrschaft des Buddhismus vorangeht, hat allerdings dauerbare Denkmäler auf indischem Boden hinterlassen. Diese gehören jedoch dem Culturvolke des Landes, den Hindu's, — das man als ein in früher, dunkler Zeit von Nordwesten eingewandertes betrachtet, — nicht an. Es sind Steinmonumente von völlig urthümlicher Beschaffenheit, in Anordnung und Zusammenstellung denjenigen durchaus gleich, welche sich im europäischen Nordwesten, namentlich in den keltischen Landen, finden. Im Süden des Dekan und in den Grenzgegenden zwischen Hindostan und den birmanischen Landen hat man derartige Reste entdeckt. Sie sind ohne Zweifel von älteren Stämmen errichtet; mit den Zeugnissen der hinduischen Cultur scheinen sie ausser aller Verbindung zu stehen.

Die Frühgestaltung der letzteren erhellt aus den Schilderungen, welche in den grossen epischen Gedichten des Volkes (deren Abschluss in das vierte Jahrhundert v. Chr. fällt) enthalten sind, und aus einigen wenigen Nachrichten, welche wir bei Gelegenheit von Alexanders Zuge in das Indusland, über die in diesem und im Gangesgebiet vorhandenen Anlagen empfangen. Beide Quellen lehren uns Städte kennen, welche mit mächtigen Ziegelwällen und Mauerthürmen oder mit Pfahlwerk geschützt, von breiten Wassergräben umgeben waren. Einzelne Städte hatten eine kolossale Ausdehnung; ihr Inneres wird als ein Bild anmuthiger Heiterkeit geschildert, mit reinlicher Bewässerung, mit schattigen Parks, mit Tempeln und Pallästen, deren Thore, Höfe, Hallen, Terrassen gepriesen werden, die königlichen Residenzen mit aller Pracht, namentlich mit Goldsäulen geschmückt. Es lässt sich voraussetzen, dass den Bedürfnissen des Lebens, nach

Maassgabe der klimatischen Bedingnisse und der Erzeugnisse des Bodens, in behaglicher Weise Genüge gethan, dass an Schmuck und Glanz kein Mangel, dass Elemente vorhanden waren, welche der künstlerischen Gestaltung wohl eine eigenthümliche Richtung zu geben geeignet sein mochten. Dass aber eine solche Richtung sich bereits in bestimmter Weise ausgeprägt, dass sie zur festen Monumentalform geführt hatte, darüber liegt einstweilen kein Zeugniss vor; der nachfolgende, uns bekannte Beginn des monumentalen Schaffens und die Weise seiner Gestaltung berechtigt vielmehr zu dem Schlusse, dass dies noch nicht der Fall war.

An Angaben über bildnerisches Schaffen scheint es völlig zu fehlen. Doch ist zu bemerken, dass aus den Worten des Dichters manches Mal ein künstlerisches Auge hervorblickt, wiederum nicht ohne die Befähigung, künftigen Gebilden der Kunst einen eigenthümlichen Stempel aufzudrücken. Die Beschreibung weiblicher Schönheit giebt bereits mit Bestimmtheit das Ideal, mit charakteristisch weichen, schwellenden, üppigen Formen, dem in späterer Zeit die indische Kunst gern folgte. Im Epos finden sich sehr bezeichnende und ausführliche Stellen der Art.[1]

Erste Periode der indischen Kunst.

Die erste Periode der indischen Kunst, in charakteristisch sich gestaltender Monumentalform, beginnt um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr., der Epoche, in welcher der damalige König der hindostanischen Lande, Asoka, sich und seine Herrschaft zur buddhistischen Religion bekannte. Der künstlerische Typus der Periode ist der einer primitiven Einfalt und Strenge, verbunden mit Elementen, welche aus den ausgeprägten künstlerischen Richtungen der westlichen Lande herüber genommen waren, und nicht ohne ein gewisses phantastisches Element, welches als das dem Volke eigenthümliche bezeichnet werden muss. Die Dauer der Periode ist auf mehrere Jahrhunderte anzusetzen, in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung hinabreichend.

[1] Vergl. u. A. die Schilderung des Apsaras Urwasi im Maha-Bharata, bei F. Bopp, Ardschana's Reise zu Indra's Himmel etc., S. 10, 96. (Die sichre Zeichnung, welche das indische Gedicht enthält, bildet den auffälligsten Contrast gegen die formlose Bildersprache, deren sich im ähnlichen Fall z. B. die althebräische Poesie, im hohen Liede, bedient.)

Architektur.

Die Werke der Architektur sind theils Säulen, welche als Siegesdenkmäler des zur Herrschaft gelangten Glaubens errichtet wurden, theils und vornehmlich religiöse Heiligthümer und anderweitige, für die Zwecke des religiösen Lebens ausgeführte Bauanlagen.

Das eigentliche religiöse Heiligthum hat eine bestimmt ausgeprägte schlichte Gestalt, welche aus der urthümlichen Tumulusform hervorgegangen ist. Es ist, einem Grabhügel entsprechend, über einer Reliquie des Stifters der religiösen Sekte, Buddha's selbst, oder eines seiner heiligen Nachfolger in voller compacter Masse errichtet. Die Form ist streng gemessen, halbkugelartig, über einer cylindrischen Basis, die Dimension oft sehr ansehnlich. Die schwellende Bogenlinie, welche das Profil des Denkmales bildet, erscheint für die Richtung des Formensinnes bei den Hindu's von vornherein bezeichnend. Die mystische Doctrin des Buddhismus hat der halbkugelförmigen Erhebung des Monumentes einen besondren symbolischen Inhalt untergelegt: nach ihr ist es ein Bild der Wasserblase, welche nach Buddha's Wort die Vergänglichkeit des irdischen Lebens bezeichnet. Auf seinem Gipfel hat das Monument eine krönende Spitze; diese erscheint in freier dekorativer Behandlung, kegelförmig oder obeliskenartig, oder in einer Form von ausschliesslich symbolischer, ebenfalls durch die buddhistische Doctrin gegebener Bedeutung, als heiliges Schirmdach. Der Name des Monumentes ist **Stupa** oder **Tope** (jenes Wort im Sanskrit, dies im heutigen Dialect, Beides soviel als Tumulus), **Dagop** (soviel als „Körperbewahrer", d. i. Reliquienbehälter), auch **Chaitya** (nach der Bezeichnung des Schirmdaches.) — Heilige Einschlüsse, Nebenbaulichkeiten verbinden sich mit der Anlage des Tope. An Stätten, die als besonders verehrte aufzufassen sind, finden sich Tope's zuweilen in erheblicher Anzahl.

Die ascetische Richtung der buddhistischen Religion führte zur Ausbildung klösterlicher Genossenschaften, die letzteren zu entsprechenden baulichen Einrichtungen. Die buddhistischen Klöster, welche mit dem Namen der **Vihara's** bezeichnet werden, sind Hallenbauten mit anlehnenden Einzelcellen. Grössere Klöster der Art scheinen ihr besondres Tempelheiligthum zur gottesdienstlichen Versammlung gehabt zu haben: einen mehr oder weniger geräumigen Saalbau und im Grunde desselben ein nach seinen Verhältnissen bemessenes Dagopheiligthum. Von Freibauten der Art ist, vielleicht mit Ausnahme weniger Einzelreste, welche solchen Anlagen angehört haben mögen, nichts erhalten; wohl aber von entsprechenden, im Felsgrottenbau ausgeführten Anlagen. Es scheint, dass einsiedlerische Niederlassungen in

natürlichen Felshöhlen hiezu die Veranlassung gaben; die volksthümliche Neigung scheint sich, wenigstens auf gewissen Punkten des Landes, bald sehr entschieden für das geheimnissvoll Schattige des Baues, der sich der Felsmasse einarbeitete, entschieden zu haben. Die Grotten, welche das Gepräge der Versammlungstempel tragen, pflegt man mit dem Namen der Chaitya-Grotten zu bezeichnen.

Das Wesentliche der architektonischen Form, soweit es sich irgend um die Herstellung eines aus einzelnen Theilen zusammengesetzten Ganzen, um die Andeutung einer baulichen Structur, handelt, erscheint als eine naive Nachahmung der Form, der Behandlung, der Ausstattung, welche sich bei einem vorangegangenen Holzbau und dessen Structur ergeben hatte. Es ist zum Theil die völlig trockne Copie eines solchen, nachgebildet im Steinmaterial, der Felsmasse mit dem Meissel aufgeprägt. Dabei aber ist bemerkenswerth, dass augenscheinlich schon in diesen vorbildlichen Constructionen sich ein eigenthümlicher Formensinn ausgesprochen hatte; es zeigt sich, an einzelnen vorzüglichst bezeichnenden Stellen wenigstens, dasselbe schwellende, zur Bogenlinie führende Formenprincip, welches für die Gestaltung des Tôpe die entscheidende Bedeutung hat, nur gelegentlich zur leichteren spielenden Dekoration umgewandelt, wie sich diese bei dem leicht handlichen Material des Holzes natürlich ergeben musste. Besonders charakteristisch giebt sich diese Behandlung bei der Einrichtung der Chaitya-Grotten kund. Die letzteren bestehen, der Form der altchristlichen Basiliken einigermaassen ähnlich, aus einem breiten Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen, beide an der Hinterseite im Halbkreise geführt, den dort stehenden Dagop hinterwärts umschliessend. Pfeiler trennen die Schiffe und stützen die Decken. Diese sind, namentlich über dem Mittelschiff, in der Weise eines hochaufsteigenden, hufeisenförmig sich ausweitenden hölzernen Tonnengewölbes bedeckt, mit entschieden charakteristischen, stark vortretenden Rundsparren. Den Ursprung dieser merkwürdigen Bildung aufs Bestimmteste darzulegen, zeigt sich in der in Rede stehenden Frühperiode sogar die Sitte, die Rundsparren oder Rippen des Gewölbes in der That noch aus Holz zu bilden und sie der runden Felsdecke nur anzuheften, während sie erst später mit aus dem Fels herausgemeisselt werden. Ebenso wird in dieser Frühperiode auch das vorragende Schirmdach des in der Chaitya-Grotte befindlichen Dagop, der natürlichen Anforderung entsprechend, noch aus Holz gebildet und erst in der folgenden Zeit durch Steinarbeit ersetzt.

Die Formation des Einzelnen erscheint zum Theil als ein Ergebniss der naiven Handhabung, welche der Holztechnik eigen ist, und der, zunächst in letzterer leicht zu befriedigenden dekorativen Neigung. Zum Theil aber, und in Fällen, wo das ästhe-

tische Bedingniss von wesentlichem Gewichte ist, zeigt sie jene schon erwähnte Aufnahme von Formen einer älteren, künstlerisch durchgebildeten Architektur. Es sind hellenische und persische Formen, welche für diese Zwecke verwandt und nach Erforderniss umgebildet werden.

Die Reihenfolge der indischen Monumente beginnt mit den Siegessäulen des Buddhismus, von denen eine Anzahl an verschiedenen Orten des Gangeslandes, zu Delhi, Allahabad, Bhitari (unfern von Benares), Bakhra und Bettiah (beide unfern von Patna), erhalten ist. Sie sind zum grössten Theil durch Asoka selbst errichtet worden und inschriftlich bekundet. Ihr eigenthümlicher Name ist der der „Löwensäulen“, indem sie das Bild eines ruhenden Löwen tragen, welches auf den Namen Buddha's, als des „Löwen vom Stamme Sakja“, anspielt. Sie sind sehr schlank und hoch (über 40 Fuss) und haben — das Nichtvorhandensein eines heimischen Formengesetzes bezeugend — ein bestimmt fremdländisches Gepräge. Das Kapitäl, wo ein solches vorhanden, ist eine Nachbildung des umgestürzten Kelchkapitäles der persischen Architektur. Eine Säule, zu Allahabad, hat statt des Kapitäles einen sculptirten Hals, welcher dem der reicheren griechisch-ionischen Säule mit völliger Entschiedenheit nachgebildet ist.

Es schliesst sich ein Cyklus von Tope-Bauten an, welche sich im centralindischen Hochlande von Malwa, in der Umgegend der Stadt Bhilsa, in mehr oder weniger erhaltenem Zustande befinden. Die bemerkenswerthesten derselben sind die bei dem Orte Sanchi belegenen Tope's, namentlich der grössere von diesen, der ungefähr 120 Fuss Durchmesser und 56 F. Höhe hat und den man nicht ohne Grund ebenfalls noch der Epoche des Asoka zuschreibt. Sein Fuss ist von einem hohen runden Steingitter umgeben, welches die einfach massige Nachahmung eines Holzzaunes enthält und sich durch vier Thore nach aussen öffnet, deren Gerüst, je drei geschweifte Architrave übereinander, von hohen Pfeilern getragen, nicht minder deutlich die Nachbildung der Holzconstruction bezeugt. Vor zweien dieser Thore stehen isolirte Säulen, deren eine wiederum jenes aus der persischen Kunst herrührende Kapitäl trägt. Die Portalgerüste sind reichlichst mit bildnerischer Sculptur, namentlich mit historischen Reliefdarstellungen, bedeckt; verschiedene, hiebei vorkommende architektonische Darstellungen sind für die Beurtheilung der frühindischen Architektur ebenfalls nicht unwichtig. Es finden sich



Der grössere Tope von Sanchi.

darunter Darstellungen von Tope's, welche mit ähnlichen Steinzäunen und Thoren umgeben erscheinen und ihre sonstige (in der Wirklichkeit zumeist verlorne) Ausstattung, z. B. die Schirmbekrönung der Gipfel, zeigen. Es finden sich Städteansichten mit starken Mauern und über diesen mit Erkern und leicht construirten kuppelartigen Bauten, die ebenfalls auf eine Holzconstruction und deren spielend phantastische Behandlung zu deuten scheinen. — Die Reste einzelner Nebenbauten bei den Tope's von Sanchi sind nicht von erheblicher Bedeutung.

Ein im südlichen Indien, bei Amaravati am Krischnaflusse belegener Tope scheint eine ähnliche Ausstattung zu haben wie der grosse Tope von Sanchi.

Andre älteste Tope's gehören der Insel Ceylon an, nach welcher der Buddhismus schon früh übergetragen war, namentlich dem Ruinendistricte der dortigen alten Residenzstadt Anurajapura. Einheimischen Annalen zufolge fällt ihre Erbauung vorzugsweise in das zweite Jahrhundert v. Chr. und die nächstfolgende Epoche. Sie sind in einem mehr oder weniger ruinenhaften Zustande erhalten, doch auch so noch durch ihre sehr kolossalen Dimensionen, gegenwärtig bis zu 140 und 240 Fuss Höhe, ausgezeichnet. Einige kleinere und besser erhaltene Monumente sind später. Unter andern Bauwerken, welche dort in derselben Frühzeit ausgeführt worden, war der neungeschossige (in späterer Erneuung siebengeschossige) Wunderbau des Lohaprâsâda ausgezeichnet; die noch vorhandene Gruppe der sogenannten „tausend Pfeiler“ gilt als dessen Rest. Die Pfeiler, nicht hoch und ohne sonderlich künstlerische Formation, dürften das Erdgeschoss des seltsamen Werkes ausgemacht und die Obergeschosse dürften sich, ihrer nicht massigen Anlage und Vertheilung entsprechend, wiederum in einer Holzconstruction luftig emporgegipfelt haben.

Von Grottenbauten, aus den Jahrhunderten zunächst vor Chr. G., findet sich eine besonders alterthümliche Gruppe in Behar, deren sehr einfache, architektonisch wenig ausgebildete Beschaffenheit noch mehr auf ein Einsiedlerlokal als auf ein klösterliches zu deuten scheint. — Eine ausgebildetere Gruppe in der Gegend von Cuttack, am Udayagiri. Dies sind Vihara's von einfacher Anlage, zumeist Pfeilergallerieen von grösserer oder geringerer Ausdehnung, und die Cellen hinter diesen. Die Pfeilerformen sind abermals die, welche sich bei der Holzbautechnik ergeben hatten, viereckig, in der Mitte (dem eigentlichen Schafttheil) mit abgekanteten Ecken und hiebei, oberwärts und unterwärts, mit einem wohlgeführten Bogenabschnitt. Wandpfeiler, an der Rückwand der Gallerieen, zeigen dieselbe Behandlung bei ansprechend leichten Verhältnissen, darüber ornamentistische Sculpturen, die Andeutungen leichten Gebälkes und über den (wagerecht abschliessenden) Thüren eine dekorative Bogenbekrönung, welche einen der Belege für die ursprünglich erscheinende Neigung der Inder zur Bogen- und Kuppelform bildet. — Dann die für die architektonische Behandlung noch



Innere Ansicht der Chaitya-Grotte von Karli.

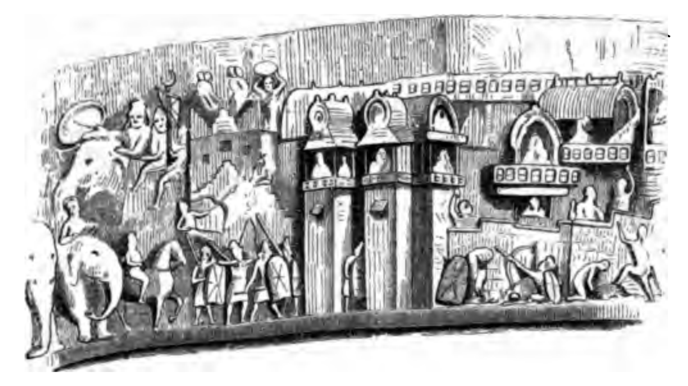
wichtigeren Grotten von Karli, ostwärts von Bombay, und die älteren des grossen buddhistischen Grottenlokales von Ajunta, an der Nordwestseite des Hochlandes von Dekan. Hier finden sich, neben andern Anlagen (Vihara's), die frühsten Chaitya-

Grotten. Vorzüglichst bedeutend ist die von Karli, eine Grotte von mehr als 102 Fuss Länge. Sie hat zum grossen Theil noch jenes alte Holzwerk ihres Inneren bewahrt. Die Formation der Pfeiler, durch welche ihre Schiffe getrennt werden, beruht auf überkommenen, wenn auch in einem schon barbarisirenden Sinne behandelten Motiven: schwere breitkanellirte Schäfte auf schwerer Rundbasis, Kapitäle, welche die Form des persischen Glockenkelches noch erkennen lassen, und über diesen phantastische Sculpturen. Der Gesammteindruck des Inneren ist höchst eigenthümlich. Zu Ajunta zwei Chaitya-Grotten, die eine aus der früheren Zeit der in Rede stehenden Periode, ursprünglich ebenfalls mit jenem Holzwerk, in den Formen aber von einfacherer Strenge, die Pfeiler schlicht achteckig; die andre aus der Schlusszeit der Periode. Dazu gehörig einige Vihara-Grotten, Hallen mit Cellen umher, in der Ausstattung zum Theil den Grotten des Udayagiri ähnlich, zum Theil den Ansatz zu einer etwas kräftigeren Durchbildung bekundend.

Bildende Kunst.

Die angeführten architektonischen Monumente sind im Einzelnen mit bildnerisch behandelten Schmucktheilen, zum Theil aber auch mit selbständig bildnerischer Ausstattung versehen. Die Mittheilungen über die letztere sind bis jetzt zwar noch wenig genügend, geben indess über das Allgemeine ihrer kunsthistorischen Stellung doch einige Auskunft.

Zunächst ist der zahlreichen Reliefs zu gedenken, welche jene Portalgerüste des grossen Tope von Sanchi bei **Bhilsa** bedecken. Ihr Inhalt ist, sehr abweichend von der phantastisch



Relief am südlichen Portalgerüste des grösseren Tope von Sanchi.

poetischen Sculptur der späteren indischen Zeit, ein streng historischer, ohne Zweifel ein Ergebniss des ernsteren historischen Bewusstseins, welches mit den Siegen des Buddhismus hervortrat und welches sich zunächst schon in der Errichtung seiner Siegessäulen bekundet hatte. Es sind die Darstellungen nationaler Kriegsbegebenheiten, mit dem eigenthümlichen Apparat, den diese mit sich geführt hatten; der dabei enthaltenen Darstellung von Architekturen ist bereits gedacht. Sie sollen, obgleich nur in kleinem Maassstabe, lebendig und tüchtig ausgeführt sein. Ueber die Besonderheiten der Behandlung lässt sich einstweilen nichts sagen; die Art des Vortrages erinnert einigermaassen an die naive Erzählungsweise der altasiatischen Sculptur der Euphratlande.

Andre Reliefsculpturen finden sich in den Grotten des Udayagiri, namentlich in der dortigen Ganes-Gumpha-Grotte. Sie scheinen bewegte Scenen des Lebens (ob etwa ebenfalls von historischer Bedeutung, wird nicht gesagt,) zu enthalten. Sie werden in Betreff der Ausführung höchlichst gerühmt und den eben genannten von Sanchi mit Bestimmtheit an die Seite gestellt.

Einige wenige Sculpturen in den älteren Grotten von Ajunta sollen dieselbe künstlerische Beschaffenheit haben. Im Uebrigen waren die letzteren mit Wandmalereien geschmückt, von denen aber nur noch geringe Reste vorhanden zu sein scheinen.

Zweite Periode der indischen Kunst.

Die zweite Entwickelungsperiode der indischen Kunst umfasst die früheren Jahrhunderte unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung, zunächst etwa die Epoche des vierten bis sechsten Jahrhunderts n. Chr., in gewissen Cyklen von Monumenten auch noch die folgenden Jahrhunderte. Es zeigt sich hier eine reichere, im künstlerischen Sinne mehr bewusste und wirksame Fortbildung der in der ersten Periode gestalteten Elemente. Es treten den monumentalen Werken der Buddhisten die Anfänge des brahmanischen Schaffens entgegen. Es machen sich neue, im Einzelnen sehr merkwürdige Einflüsse der Traditionen älterer, und zwar der klassisch antiken Kunst geltend.

Architektur.

Der Bau der Tope's oder Dagop's als selbständiger Monumente findet in dieser Periode noch eifrige Pflege. Doch werden reichere Zuthaten, Umbildungen zur gesteigerten Wirkung beliebt. Ein Paar kleinere Tope's im Districte von Anurajapura auf Ceylon, welche in restaurirter Anlage auf unsre Tage gekommen sind, gewähren für ein derartiges Streben ein zunächst charakteristisches Beispiel. Sie haben an sich die schlichte und klare Kuppelform (bei dem einen, dem sogenannten Thupa-râmaya-Dagop, in vorzüglich edlem Bogenprofil) und oberwärts eine, schon bemerkenswerthe Bekrönung in Form eines Obeliskenthürmchens; vornehmlich aber zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie von mehreren Kreisen höchst schlanker Pfeiler mit phantastisch bildnerischen Kapitälen, deren reichliche Menge ein wundersames Linienspiel um das Denkmal hervorbringt, umgeben sind.

Dann, und vorzugsweise sind es die nordwestlichen Lande, welche mit einer überaus grossen Anzahl von Tope's dieser Periode oder von den Resten solcher erfüllt sind. Sie beginnen im Induslande, auf der Ostseite des Stromes, im Districte von Manikyala, und begleiten, über 100 an der Zahl, die ehmalige „grosse Königsstrasse“, welche westwärts des Indus Afghanistan durchzieht, die Gegenden des Kabulstromes entlang, bis Begram hin. Bei den Untersuchungen ihres Inneren hat man ausser den buddhistischen Reliquien, welche darin niedergelegt waren, mannigfache Münzfunde gemacht; den letzteren zufolge sind sie zum grossen Theil der Epoche des vierten und fünften Jahrhunderts zuzuschreiben; die Sitte ihrer Errichtung dürfte indess bis gegen das achte Jahrhundert, da die arabischen Verwüstungen des Landes begannen, hinabreichen. Der grosse Tope von Manikyala, noch in mächtiger Breite lagernd, hat eine Höhe von 80 Fuss; seine cylindrische Basis zeigt sich aber schon durch Anordnung eines Pilasterwerkes, welches dieselbe umgiebt, ausgezeichnet. Bei den afghanistanischen Tope's steigt die Basis mehr und mehr in die Höhe, so dass das Monument öfters einem schweren kuppelgekrönten Rundthurme ähnlich wird. Sie empfängt dann mancherlei dekorative Ausstattung, die sich bei den in den Gegenden von Jelalabad und Kabul belegenen Tope's häufig zu einem Kranze zierlicher Pilasterarkaden gestaltet. Die Form dieser Arkaden kann auf indische Holzbogenformen zurückdeuten, wobei ein Wechselbezug zu den Formen der unten zu besprechenden Monumente von Kaschmir annehmbar sein dürfte; sie kann möglicher Weise aber auch auf antikisirender Tradition (etwa unter neupersischer Vermittelung) beruhen. An der Angabe näher erläuternder und vielleicht entscheidender Details fehlt es noch.

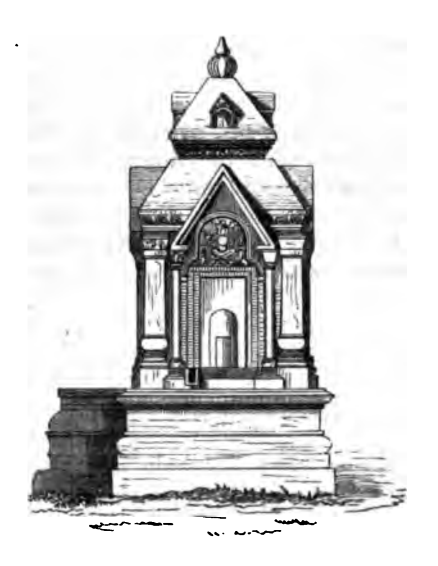
Es kommen sodann für diese Periode einige buddhistische Grottenmonumente in Betracht, einige zu Ajunta und die zu Baug, im Norden des Nerbudda-Stromes, befindlichen. Es sind Vihara's von vollentwickelter Anlage, geräumige, von einem Pfeilerumgange getragene Hallen, ringsumher von den kleinen Cellen umgeben. Die Architektur entfaltet sich in den Hallen beiderseits zu eigenthümlich edeln, fast klassischen Formen. In den Grotten von Ajunta sind es wiederum die Elemente des Holzbaues, welche hiezu die Motive gaben, die Decke völlig als ein Balkenwerk behandelt, über den Pfeilern stark ausladende Consolen von glücklich klassischem Profil, welche die Deckbalken zu tragen scheinen, die Pfeiler selbst straff gebildet, durch Abkantungen im Schafttheil, Kanellirungen, Eckübergänge zum Theil von rein künstlerischer Wirkung. Zu Baug eigenthümlichere Elemente, z. B. starke Rundpfeiler mit gewundenen Reifen; dabei in Kapitäl- und Fussgesimsen und fast noch mehr in



Innere Ansicht der grösseren Grotte zu Baug.

den auch hier angewandten Consolen eine Bildungsweise, welche geradehin auf späthellenische Formen zurückdeutet. In beiden Gruppen ausgezeichnete Wandmalereien, deren Ornamentik, namentlich zu Baug, im Einzelnen nicht minder aus der Antike hervorgegangen erscheint.

Eigenthümliche Monumente, von den bisher beobachteten Anlagen abweichend, finden sich in Kaschmir. Sie gehören der späteren Zeit dieser Periode an, indem sie bis in das neunte und selbst bis ins zehnte Jahrhundert hinabreichen; wie früh sie beginnen, dürfte schwer nachzuweisen sein. Sie sind wesentlich, vielleicht bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen, brahmanische Heiligthümer, freistehende Tempel von kleinen oder von grösseren Dimensionen, mit der gegliederten Architektur des den Tempelhof umgebenden Mauereinschlusses. An ihnen entfalten sich die Grundzüge eines dekorativ ausgestatteten Freibaues, und sehr bemerkenswerther Weise sind es auch hier aufs Neue die Bedingnisse einer Holzconstruction oder einer mit den Mitteln der letzteren spielenden Dekoration, was zunächst die Formen bestimmt. Das Monument pflegt, wenigstens in seinem Haupttheil, einen quadratischen Unterbau zu haben und sich leicht emporzubauen. Die hochaufsteigende Bedachung (zuweilen mit Nachahmung einer



Tempel von Payach in Kaschmir.

Bretterverbindung) ist übereinander gegipfelt, aus zwei vorragengenden Dächern bestehend, mit einer Art von Erkerfenstern versehen; das Ganze jedenfalls einer Composition leichten Materiales nachgebildet. Die Wände haben ein leichtes Nischenwerk mit spielend gebrochenen Bögen und hohen Giebeln darüber, wobei eine leistenartige Behandlung und Verbindung nicht minder — wie an den frühsten Bogenformen der Udayagiri-Grotten — auf die Motive der Holztechnik zurückdeutet. Derartiges

Nischenwerk pflegt zugleich an den Wänden der Tempelhöfe hinzulaufen, doch in Verbindung gesetzt mit vortretenden starken Säulen und Gebälken, die, in wesentlich andrer Behandlung, die Herübernahme barbarisirt antiker Formen anzeigen. Es sind in den Säulen charakteristisch dorische Formen, im Einzelnen den Motiven spätrömischer Dekorationsweise entsprechend, während die Gliederungen auf wunderliche Weise Späthellenistisches in einer Umwandlung, welche fast an byzantinische Gefühlsweise anklingt, zur Schau tragen. Dieselbe Formation des Details mischt sich dann auch den Gliederungen der eigentlichen Tempelheiligthümer ein, und namentlich an ihren Basamenten erscheinen Profile, welche im Einzelnen auffällig an späthellenische Motive erinnern. — Die Denkmäler selbst geben diese Elemente, je nach ihrem Alter, in strenger und schwerer, in klarerer, zum Theil auch schon in willkürlicher Behandlung. Sie erstrecken sich, zumeist in Ruinen, einige auch in wohlerhaltenem Zustande, das Thal des Beratflusses entlang, im Osten und im Westen der Hauptstadt (Srinagar oder Kaschmir.)

Für die Aufnahme der antikisirenden Elemente dieser Periode dürfen, wie es scheint, vorzugsweise die indobaktrischen oder indoskythischen Lande, wo voraussetzlich die Grundzüge einer hellenistischen Cultur sich aus früheren Zeiten her erhalten hatten, möglicher Weise auch die ihnen benachbarten sassanidischen Lande in Betracht kommen. Die mächtige Ausdehnung des indischen Buddhismus durch diese Gebiete des Westens, welche durch die Fülle der Tope's von Afghanistan bezeugt wird, scheint hiebei die sehr natürliche Vermittelung zu bilden.

Bildende Kunst.

Die bildende Kunst dieser Periode besitzt in den genannten Grotten von Ajunta und von Baug höchlichst gepriesene Denkmäler, — Wandmalereien, von denen einstweilen jedoch noch Nichts durch Abbildungen zu unsrer näheren Kenntniss gebracht ist. Im Allgemeinen ist hiebei zu bemerken, dass der Buddhismus in den Zeiten seiner reineren Bethätigung der körperlich plastischen Darstellung abhold erscheint. Jene Reliefcompositionen der vorigen Periode, die eine Ausnahme hievon machen, dürften in der That mehr der politischen als der religiösen Auffassung angehören, während die jüngeren Buddha-Sculpturen zumeist schon eine Entartung seiner eigenthümlichen Richtung bezeichnen, sich schon einer abweichenden Auffassungsweise anbequemen oder eine Vermischung der verschiedenartigen Doctrinen bekunden. Es ist hierin eine gewisse Verwandtschaft mit

der Sinnesweise der griechisch-christlichen Kirche und ihrem Verhalten zur künstlerischen Production.

Unter den Malereien zu Ajunta werden besonders die der sogenannten Zodiakus-Grotte gerühmt. Auf der einen Wand der inneren Halle sieht man hier eine grosse Procession mit Elephanten, auf der andern eine Jagd, unter deren Gebilden sich ein Löwe besonders auszeichnet. Andre Darstellungen sind in der Gallerie vor der Halle, darunter eine, welche man für die eines Zodiakus gehalten hat. Der Styl scheint dem Conventionellen der europäischen Kunst des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts einigermaassen zu entsprechen. — Zu Baug erscheinen ebenfalls Processionen, mit der Figur des Buddha, Jagdscenen und Schlachten; Pferde und Elephanten von trefflicher Zeichnung; die Farben lebhaft, braun, hellroth, blau und weiss; die Zeichnung kühn, der Pinsel frei geführt. Alles hier Erhaltene wird dem, was die heutigen Hindu's in der Kunst der Malerei zu schaffen vermögen, wesentlich vorangestellt.

Einige wenige buddhistische Sculpturen von abenteuerlicher Kolossalität, die hier anzuführen sein dürften, scheinen ihre Entstehung besonderen Verhältnissen oder Einflüssen zu verdanken. Als solche sind namentlich ein Paar riesige Buddhafiguren zu nennen, die sich, im entlegensten Westen, in den Nischen einer Felswand bei Bamiyan befinden. Die eine ist 120 Fuss hoch. Die Gewandung dieser Ungeheuer war aus einer Stuckmasse angefügt; gegenwärtig sind sie höchst beschädigt und entstellt. Die Nischenwölbungen enthalten die Spuren von Malerei.

An den Monumenten von Kaschmir finden sich Sculpturen mythischen Inhalts, die indess keine ausgezeichnete Bedeutung zu haben scheinen.

Dritte Periode der indischen Kunst.

Die dritte Periode (nebst den, in dieselbe hinabreichenden Ausläufern der zweiten) fällt in die mittleren Jahrhunderte des Mittelalters, vornehmlich in die Zeit vom siebenten oder achten Jahrhundert bis zum elften, mit Anschluss der nächstfolgenden Epoche bis ins dreizehnte Jahrhundert hinab. Ihrer früheren Zeit gehören die letzten Werke des Buddhismus an, welche Ostindien besitzt; in ihrem Verlauf bethätigt sich der Brahmaismus,

aufs Neue zu seinem alten Herrscherrechte gelangend, mit glänzenden und umfassenden Werken. Diese haben überall die phantastische Fülle, welche aus dem Wesen des Brahmaismus hervorging, während die letzten buddhistischen Werke, nicht unberührt von den Neuerungen, in ihrem eigenthümlichen Charakter schwankend erscheinen. Neben beiden sind die Werke der Jaina-Sekte zu bemerken, die eine Vereinigung der grundsätzlich verschiedenen Elemente bezweckte: die künstlerische Unklarheit (auch Rohheit) ihrer Leistungen scheint ein natürliches Ergebniss solches Strebens. Es ist vorzugsweise der Grotten- und Felsbau, mit den ihm angehörigen bildnerischen Werken, worauf der künstlerische Sinn dieser Periode gerichtet ist; die Anlagen der Art entfalten sich in höchst mächtiger, prachtvoller, staunenswerther Weise.

Architektur.

Die buddhistische Architektur befolgt die Anlagen der früheren Perioden, in der Art jedoch, dass selbständige Tope-Bauten, in ihrer schlicht primitiven Form, gar nicht mehr oder etwa nur in höchst vereinzelten Beispielen vorkommen und die Behandlung des Einzelnen in den Vihara- und Chaitya-Grotten zum Theil denjenigen Formen folgt, welche sich aus der veränderten Geistesrichtung, aus der Entfesselung der Phantasie durch den Brahmaismus, ergaben.

Die brahmanische Architektur schliesst sich im Grottenbau der buddhistischen Anlage, welche sie als eine ausgebildete vorfand, zunächst unmittelbar an. Von der Form der Chaitya-Grotte, die aus den besondern rituellen Bedingnissen des Buddhismus hervorgegangen war, konnte sie freilich keinen Gebrauch machen; diese wiederholt sich also in den brahmanischen Anlagen nicht. Dagegen fand sie das minder bedingte System der Vihara-Grotte auch für ihre Zwecke, — für die des Göttertempels, sehr passend. Sie meisselte ähnliche, zum Theil sehr ausgedehnte Pfeilerhallen in den Fels, liess die dieselben umgebenden kleinen buddhistischen Mönchs-Cellen weg, ordnete, statt der letzteren, Wandnischen für bildnerischen Schmuck an und fügte nur im Grunde der Anlage eine, insgemein etwas grössere Cella, als Sanctuarium mit dem Bilde oder dem Symbol der Gottheit, hinzu. — In der Behandlung der architektonischen Einzelformen knüpfte sie nicht minder an die gegebenen Elemente an, gelangte aber bald dazu, dieselben in abweichender, höchst eigenthümlicher Weise durchzubilden. Jene mehr oder weniger freie Nachbildung von Holzbauformen, welche der Buddhismus bisher in seinen Grottenbauten beobachtet hatte, beruhte doch nur, wie

günstige Erfolge auch im Einzelnen hervorgetreten waren, auf einem dekorativen Streben; ein künstlerischer Ausdruck der natürlichen Bedingnisse eines Grottenbaues war darin nicht hervorgetreten. Jetzt wurde dieser Ausdruck gewonnen, wurde — das eigenthümlichste, charaktervollste und künstlerisch bedeutsamste Erzeugniss der indischen Architektur — eine Pfeilerform erschaffen, welche es aussprach, dass sie die Bestimmung hatte, eine Decke von der Last eines Gebirges zu tragen. Es ist eine Pfeilersäule: ein starker hochkubischer Untersatz, ein sehr kurzer bauchig schwellender Schaft und ein Kapitäl von der Form eines mächtig hinausquellenden Pfühles; darüber insgemein starke, breite Consolen, zur Unterstützung der Architravstreifen der Decke. Composition, Form, Einzelgliederung der Pfeilersäule lassen sich auf schon vorhandene Einzelmotive, auf das schon früh eintretende schwellende und quellende Formenprincip der indischen Kunst zurückführen: das Ganze in solcher Erscheinung und Behandlung ist dennoch ein wesentlich Neues, ist etwa die meisterliche Sammlung und Vereinigung des bis dahin Zufälligen und Zerstreuten. — Zu bemerken ist dabei allerdings, dass auch diese Pfeilersäule, bei dem Mangel eines fest-künstlerischen Bewusstseins im gesammten Inderthum, kein ordnungsmässiges System zur Folge hatte, dass sie in wirklich befriedigender Ausbildung nur an einigen wenigen Monumenten gefunden wird und dass es an mancherlei willkürlichen Spielarten der Form nicht fehlt. Eine eigenthümliche Abart strebt wiederum nach dem Eindrucke einer gewissen Zierlichkeit, indem sie den kurzen Säulenschaft straffer und dabei mit vielfacher Zierde versehen bildet und den schweren Pfühl des Kapitäles durch ein Oberglied mit volutenartig niederhängenden Ecken in fast spielender Weise halb verhüllt.

Gleichzeitig bildete die brahmanische Architektur den Freibau in sehr reicher und eigenthümlicher, aber von vornherein in einer barock phantastischen Weise aus. Es kommen hiebei zunächst und vorzugsweise die eigentlichen Tempel, welche das Götterbild einschliessen, und die in den heiligen Tempelbezirk führenden Thore in Betracht. Beide werden gern in pyramidalisch aufgegipfelter Form gebildet; die Tempel führen dabei den Namen der Vimâna's, die Thore den der Gópura's; (die Europäer pflegen die indischen Tempel im Allgemeinen mit dem Namen der Pagoden zu bezeichnen.) Die Motive zu solcher Gestaltung liegen, wie es scheint, in den früheren Erzeugnissen des Freibaues vor. Wenn einerseits die thurmartig erhobenen Tope's den Sinn für derartige Erscheinungen geweckt und genährt haben mochten, so war es andrerseits ohne Zweifel der in luftigen Geschossen übereinander gereihte Holzbau, was zu den Besonderheiten dieser Composition die ursprüngliche Veranlassung gab. Die Portalgerüste des Tope von Sanchi, der Lohaprâsâda

von Ceylon in seiner voraussetzlichen Beschaffenheit, die Monumente von Kaschmir scheinen verschiedenartige Vorstufen zu diesen Pyramidenbauten zu bezeichnen. Die letzteren steigen ebenfalls in einer Anzahl von Dachgeschossen empor, die Absätze mit Pilaster- oder Leistenwerk versehen, die vortretenden Dachungen (dem allgemeinen nationellen Formengefühle entsprechend) rundlich geschweift und vielfach von erkerartigen Vorsprüngen unterbrochen, das oberste Geschoss kuppelartig ausgerundet. In dem Ganzen ist die feste künstlerische Consequenz schon der Wirkung eines betäubten Staunens mehr oder weniger zum Opfer gebracht.

Gelegentlich steht ein Säulenbau mit diesen pyramidalischen Denkmälern, an ihrem Untergeschosse, in Verbindung; ausserdem scheint er, in offnen Hallen, die Tempelbezirke vielfach erfüllt zu haben. Seine Behandlung deutet wiederum auf die Elemente der Holztechnik, — mit leichtem Architrav, Consolen, überhängendem Schattendach — zurück, während ein pfühlförmig gebildetes Kapitäl eine ähnliche Richtung des Formensinnes wie bei den Pfeilersäulen der Grottentempel ankündigt. Ein bestimmtes System scheint sich bei dem freien Säulenbau noch weniger ausgebildet zu haben. —

Den Grottenbauten treten mächtige monolithe Freibauten von jener pyramidalischen Form, mit dem Meissel aus der vollen Felsmasse gearbeitet, zur Seite. Theils erscheinen sie, fast wunderlich, in grosse Felsvertiefungen, offne Felshöfe, eingesenkt; theils erheben sie sich, künstlerisch formirte Riesenklippen, aus der freien Fläche.

Die überwiegende Anzahl der Grotten- und Felsmonumente dieser Periode ist im nördlichen Theile der Westghats und ihren Ausläufern belegen.

Ein Theil der Grotten von Ajunta, die jüngeren des dortigen Lokales, gehört zunächst hieher. Sie sind, wie die übrigen daselbst, noch rein buddhistisch und in der Anlage von den früheren nicht verschieden. In den Pfeilern der Vihara's charakterisirt sich die Spätzeit zum Theil in einer gewissen Zwitterhaftigkeit, indem die Einführung kräftigerer Gesammtformen mit einer gehäuften Verwendung feiner Einzelformen, die zu ihnen nicht mehr stimmen und kleinlich erscheinen, verbunden ist. Eine Chaitya-Grotte ist reich ausgestattet, aber mangelhaft behandelt. — Die Insel Salsette (bei Bombay), besonders der dortige Ort Kennery, bildet ein spätbuddhistisches Grottenlokal. Eine ansehnliche Chaitya-Grotte ist eine nicht sehr glückliche Nachahmung der von Karli. — Dhumnar in Nord-Malwa hat eine

Mischung buddhistischer und brahmanischer Grotten, zumeist von nicht erheblicher Bedeutung. Ausgezeichnet ist ein, in einer Felsvertiefung stehender monolither Tempel. — Vorzüglichst berühmt, das glänzendste der indischen Grottenlokale, ist das von Ellora. Hier herrschen die im Obigen bezeichneten kräftigen Formen, durch welche sich diese Periode charakterisirt, und die verschiedenartigen Modificationen derselben vor, während einzelne, der Jaina-Sekte angehörige Grotten mit schlichteren viereckigen Pfeilern versehen sind. Die südliche Gruppe der Grotten ist noch buddhistisch, mit einer glänzenden Chaitya-Grotte (dem sogenannten Wiswakarma-Tempel); dann folgen einige jener Jaina-Grotten; auf diese die Reihe der zum Theil sehr prächtigen brahmanischen. Unter den letzteren ist die grosse Dumar-Lena-Grotte ein vorzüglichst edles Beispiel der strengen Ausbildung der Pfeilersäule, ist das sogenannte Grabmal des Ravana das Hauptbeispiel jener reicheren und zierlicheren Umbildung (mit dem volutenartig niederhängenden Gliede über dem Pfühl des Kapitäles). Der höchst glanzvolle Kailasa ist das phantastische, aber auch schon barocke Prachtstück monolithen Freibaues, der aus tiefer Felsschlucht emporsteigt, im Inneren eine geräumige Tempelhalle enthält und mit mannigfachen Vor- und Nebenbauten, Denkmälern, Hallen und Gallerieen in Verbindung steht. Die zusammenhängende Tempelgruppe des Indra-Subha, das jüngste der Monumente von Ellora, hat Grotten von wiederum eigner dekorativer Behandlung der Pfeiler und in ihrem Vorhofe einen kleineren monolithen Tempel. — Die Insel Elephanta (bei Bombay) hat unter ihren Grottenanlagen einen Haupttempel, der sich in gediegen strenger Behandlung der Dumar-Lena-Grotte von Ellora zur Seite stellt. — Andre Grotten-



Im Inneren der Hauptgrotte zu Elephanta.

lokale, wie die von Mhar und Nassuk, erscheinen minder bedeutend oder minder rein in der Behandlung.

An der Coromandelküste, unfern von Sadras, liegen die Felsmonumente von Mahavellipore, ursprünglich: Mahamalaipur. Auch hier finden sich Grottentempel, aber von einigermaassen abweichender Beschaffenheit, barocker, mit schlankeren Säulen, den Formen des Freibaues sich wiederum mehr annähernd.' Ausserdem eine Anzahl monolither Denkmäler, die sogenannten „Rat'has“, welche sich über dem freien Boden zumeist in den Formen des pyramidalischen Freibaues erheben. Die Monumente von Mahavellipore sind als die jüngsten Werke des Felsbaues, dem Schlusse der dritten Periode angehörig, zu betrachten.

— — —

Von eigentlichen, mit Steinen oder Ziegeln aufgeführten Freibauten, welche mit Bestimmtheit dieser Periode zuzuschreiben wären, ist bis jetzt Weniges näher bekannt. In der Nähe der Monumente von Mahavellipore befindet sich eine aus Werkstücken errichtete Pagode von pyramidalischer Form, welche mit



Pagode zu Mahavellipore.

jenen ungefähr gleichzeitig sein dürfte. Vorzugsweise scheinen hieher die Pagoden auf den heiligen Gebieten von Orissa, in der Gegend von Cuttack, zu gehören. Unter ihnen die berühmte, im J. 1198 erbaute Pagode von Jaggernaut. — Ob und welche von den südindischen Pagoden hier anzuschliessen wären, ist einstweilen nicht wohl zu bestimmen.

— —

Bildende Kunst.

Das Wesen der dritten Periode der indischen Kunst bekundet sich nicht minder anschaulich in reich entfalteten bildnerischen Werken. Die Fülle von Phantasie und Leben, welche das Eigenthum der in dieser Zeit zur Herrschaft gelangenden geistigen Macht ist, spricht sich vorzugsweise in der Fülle der Gestaltungen aus, die in plastisch körperhafter Gegenständlichkeit aus der architektonischen Masse hervortreten.

Auch der Buddhismus entzieht sich diesem Drange nicht; seine jüngeren Monumente sind mehrfach mit plastisch bildnerischer Ausstattung versehen. Doch herrscht hier stets noch, in grösserem oder geringerem Maasse, jene geistige Strenge vor, auf welche der Charakter seiner Doctrin, seiner Lebenswirkung gegründet ist. Bei diesen seinen Bildwerken kommt es mehr auf den symbolischen Zweck, auf die Bedeutung, als auf naiven Lebensgehalt an. Es ist etwas Typisches, Conventionelles in ihnen. So namentlich in dem Bilde des Stifters der Lehre, Buddha's, welches sich als Vorbild des geistig erhöhten Seins in dieser Spätzeit häufig wiederholt, besonders an der Vorderseite der Dagopheiligthümer: sitzend (in den jüngsten Bildern mit untergeschlagenen Beinen), in tiefstes apathisches Sinnen versunken, dienende Gestalten um ihn her. In einzelnen Fällen mischt sich buddhistische mit brahmanisch mythischer Darstellungsweise, gelangt dabei indess nicht zu besonders glücklichen Erfolgen. (Solcher Mischung scheinen namentich die der Jaina-Sekte angehörigen Darstellungen zu entsprechen.)

Aufs Reichlichste sind die Architekturen des Brahmaismus mit Sculpturen versehen, in der Regel mit Hautrelief-Darstellungen, welche die Wandnischen der Grottentempel ausfüllen, die geeigneten Räume der Freibauten, namentlich jener pyramidalischen Monumente, bedecken. Auch selbständige Felssculpturen, ohne Bezug auf unmittelbare architektonische Umgebung, kommen vor. Diese Bildwerke gehören ausschliesslich der Welt der Mythe, dem Götterleben, der heroischen Sage, den Anschauungen, welche sich hievon bereits dichterisch, besonders in den epischen Gedichten, festgestellt hatten, an; von einer Vergegenwärtigung real historischer Ereignisse scheint gänzlich abgesehen. Es ist das freie Reich der Phantasie, das nur in sich bedingte Gesetz eines solchen, was in diesen Bildwerken zur vollen körperhaften Ausprägung gelangt; es entfaltet sich zu einer Idealbildung, der volksthümlichen Richtung gemäss, welche von den Schauern der Gedankeneinsamkeit zu den Wonnen der Natur, zu ihren Widerspiegelungen im eignen Gemüthe heimgekehrt war.

Die menschlichen Gestalten sind zumeist nackt gebildet, nur selten und nur zum geringen Theil mit eigentlicher Gewandung

versehen, gern aber mit schmückender Zuthat ausgestattet, auf dem Haupte, am Halse, an den Gelenken der Hände und Füsse. Es ist das Wohlgefühl der reinen Naturbildung, was sich hierin zunächst ausspricht, die unverholene Lust an derselben. Die Gestalten zeichnen sich in edlen Verhältnissen, nicht ohne Sinn für den Zusammenhang der Formen. Diese haben zumeist einen weichen Reiz, in der Bildung an sich wie in den Linien der Bewegung ein still befriedigtes Dasein ausdrückend. Der Grundzug der männlichen Figuren ist hiedurch vorherrschend der einer eignen jugendlichen Milde, welche sich nicht selten bis zu einem fast schüchternen Ausdrucke steigert. Die weiblichen Gestalten entfalten sich, aus solcher Weise der künstlerischen Auffassung, manches Mal zu einer fast wundersamen Anmuth; voll in Brust und Hüften, elastisch in den Gelenken, weich geschmolzen in den Linien der Bewegung, erscheinen sie als Bilder des süssesten Versunkenseins der natürlichen Existenz, zumal in Darstellungen, wo sie mit untergeschlagenen Beinen in kosender Gruppe sitzen. Aber freilich giebt sich das Alles eben nur wie die Verkörperung eines träumerischen, fast pflanzenhaften Daseins. Es fehlt diesen Gestalten, oder doch ihrer höchst überwiegenden Mehrzahl, nicht etwa nur jene Andeutung stärkerer Muskelkraft und die hierauf beruhende markvollere Bewegung, welche ein zum Handeln berufenes Geschlecht ankündigt; es fehlt, was noch mehr ins Gewicht fällt, jener tiefere Impuls, der den Körper als Organ eines geistigen Willens erkennen lässt, der Form und Bewegung zum Ausdrucke sittlichen Daseins oder der Conflicte eines solchen macht und durch den das Wesen der wahrhaft künstlerischen Idealität bedingt wird.

Eine Ausgleichung dieser Mängel strebt die indische Kunst durch phantastische Mittel an, durch Umbildungen der natürlichen Form, die, ob dem Ursprunge nach auch mehr oder weniger sinnbildnerisch, doch das Gebiet der Anschauung (der mythisch-volksthümlichen) einhalten. Indem sie sich nicht vermögend fühlt, ihre träumerischen Gestalten zur volleren Lebenskraft wachzurufen, glaubt sie dem Bedürfniss durch vermehrte Gliederfülle begegnen zu können. Sie giebt den Gestalten, welche die Befähigung zum mehr als gewöhnlichen Handeln ausdrücken sollen, eine grössere Anzahl von Armen; sie giebt denen, welche mehr als der gewöhnliche Mensch zu denken haben, mehrere Häupter. Oder sie verbindet, wie manche andre Kunst des früheren Alterthums, das Verschiedenartige, indem sie z. B. Thierhäupter von besonders charakteristischem Ausdrucke dem menschlichen Leibe zufügt. Sie bildet auch sonst Gestalten von seltsam barocker Erscheinung. Es ist eine ungeheuerliche, dem unbefangenen Sinn widerstrebende Welt, welche sie hiebei mit jenen naiv natürlichen Bildungen in nächste Berührung setzt. Aber das Naive wirkt auf jene in der That zurück. Bei den

vielgliedrigen Gestalten weiss sie doch die der Natur entsprechende Hauptform festzuhalten und dieser das Uebrige mehr nur in der Weise eines Zubehörs anzufügen. Bei der Zusammensetzung des Verschiedenartigen weiss sie hier und dort umzuformen, dass in der That der Anschein des innerlich Zusammenhängenden erreicht wird, — dass z. B. der Gott Ganesas, welcher das Haupt eines Elephanten trägt, auch in seinen menschlichen Theilen einigermaassen auf dieses elephantische Gewicht hin vorgebildet erscheint. Sie weiss bei andern barocken Bildungen nicht minder einen gewissen innerlichen Einklang zu bewahren. Es ist in der That wenigstens eine traumhafte Realität, zu welcher sich auch diese Erscheinungen ausbilden. Die letzteren stehen hiemit zu dem Traumleben jener naiveren Gestalten in einem eignen Wechselverhältnisse.

Es ist endlich das natürliche Ergebniss einer künstlerischen Richtung, in welcher Gefühlsleben und Phantasie entschieden vorherrschen und das Vermögen zur nachwirkenden That und die Strenge des sittlichen Bewusstseins fehlen, dass sie wohl im Kreise der beschränkteren Composition, nicht aber in derjenigen, die eine umfassendere Handlung zur Anschauung bringen soll, Ansprechendes leistet. Wie in Einzelgestalten, so ist die indische Kunst auch in einzelnen, minder umfangreichen Gruppen oft sehr glücklich. In figurenreichen Scenen dagegen fehlt der ordnende Sinn, der hierin das Verhältniss des gegenseitig sich Bedingenden, das von Entwickelung und Folge vorwalten liesse; diese pflegen im Gegentheil überhäuft und wirr zu sein.

Die Sculpturen der Grotten von Ellora,[1] und unter diesen die am dortigen Kailasa befindlichen, enthalten — soweit bis jetzt unsre Kenntniss der bildenden Kunst der Inder in jener



Sculptur zu Ellora.

[1] Vergl. Melville Grindlay, in den Transactions of the roy. asiat. society, II, P. I, p. 326; P. II, p. 487.

Glanzepoche des Brahmaismus reicht — die vorzüglichst anschaulichen und werthvollen Beispiele der eigenthümlichen Richtung, zu welcher sie sich entfaltete, der Vollendung, welche sie darin zu erreichen vermochte. In der That finden sich hier mannigfache Werke, welche bei dem Innehalten jener weicheren und zarteren Behandlungsweise, namentlich in weiblichen Gestalten, durch den freien, selbst edlen Natursinn unsre Bewunderung hervorrufen, welche durch den Anstand, mit dem der Künstler die monstrosen Bildungen zu fassen vermocht hat, in einzelnen durch die Energie der Bewegung, in andern durch die keck phantastische Laune auf ein lebendiges Interesse Anspruch haben. — Auch die Sculpturen des Haupttempels von Elephanta[1] enthalten charakteristische Darstellungen. Bemerkenswerth ist hier u. A. ein eigenthümlich seltsames Werk, eine dreiköpfige Kolossalbüste, welche die indische Dreieinigkeit (Brahma, Vischnu und Siva, die drei obersten Götter, die als Ausströmungen Eines höchsten Urgeistes unter dem Namen des Trimurtis zusammengefasst werden,) darstellt. Der reiche Kopfschmuck dieser Büste bewegt sich, charakteristisch für das Formengefühl der Zeit, in schon sehr weichen, fast regellos gebildeten Zierraten, denen des europäischen Rococostyles völlig vergleichbar. — An den Monumenten von Mahavellipore (Mahamalaipur)[2] und an Felswänden neben denselben befindet sich eine erhebliche Anzahl von sculptirten Darstellungen, zum Theil von höchst ausgedehntem, figurenreichem Inhalte, die aber zumeist schon eine Entartung der künstlerischen Richtung erkennen lassen. Theils befolgen sie noch jenes Gesetz einer feineren Formenbehandlung,



Kampf mit dem Büffeldämon. Sculptur zu Mahavellipore.

[1] Vergl. Erskine, in den Transactions of the lit. society of Bombay, I. —
[2] Vergl. Babington, in den Transactions of the roy. as. soc., II, P. I, p. 258.

das indess kaum in einzelnen Figuren noch eigentlich Erfreuliches hervorgebracht hat; theils und vorzugsweise erscheint die Bildung der Gestalten derb, schwer, ungeschickt. Dabei aber ist in den letzteren zuweilen eine eigenthümliche, auch in der Verschiebung der Körpertheile nicht unglückliche Energie der Bewegung wahrzunehmen. Eine dieser Sculpturen, welche Durga, Siva's Gattin, auf einem Löwen reitend und im Kampfe mit einem Büffeldämon darstellt, hat durch die dramatische Bewegung der Handlung und manches Nebensächliche ein eigenthümliches Interesse, während allerdings (wie überall bei grösseren Scenen der Art) eine geschlossene Composition nicht erreicht ist.

Schlussperiode der indischen Kunst.

Es folgt die Schlussperiode der indischen Kunst, etwa seit den Zeiten des dreizehnten Jahrhunderts. Neue Richtungen bahnen sich nicht weiter an; das Geheimnissvolle und grossartig Kühne des Felsenbaues hat keine Nachfolge mehr. In den nördlichen Landen wird die umfassendere Thätigkeit im monumentalen Schaffen durch die Herrschaft des Islam, wenn auch nicht unterdrückt, so doch wesentlich beschränkt. Im Süden bewährt sie sich noch in sehr umfassenden Unternehmungen, welche das gewonnene Material von Formen und Darstellungsweisen zum Theil in reicher und freilich auch, bei einseitig vorherrschender und durch ein kräftig volksthümliches Bewusstsein nicht mehr getragener Phantasie, in zumeist ebenso wüster und barocker Weise verwenden. Dennoch ist das Erbe poetischer Stimmung bedeutend genug, um, auf geraume Zeit hin, noch immer Einzelerscheinungen hervorzubringen, denen ein eigenthümlicher Reiz nicht abzusprechen ist.

Architektur.

Der Süden des Dekan besitzt eine Anzahl von, zum Theil überaus prächtigen und umfassenden Pagodenbauten, welche wesentlich dieser letzten Periode anzugehören scheinen, — die zu Chalembrom (Chalembaram), Kandjeveram, Tandjore, Madura u. s. w. Sie zeichnen sich ebenso durch ihre pyramidalischen Tempel- und Thorbauten aus, in deren gehäuften, bunt ausgestatteten Geschossen die abenteuerlichste Phantasie sich förmlich erschöpft, wie durch ihre, zuweilen fast unermesslichen

Säulenhallen, deren Formen, wie es scheint, nicht minder barock gebildet sind. Der mächtige Saal eines Tschultri (Hospizes) zu Madura, dessen Steindecke von sculptirten Riesenpfeilern getragen wird, giebt von der Ueberladung und dem Wirrniss künstlerischer Formen, welche schon der Wucherfülle eines tropischen Urwaldes gleichen, ein vorzüglich charakteristisches Beispiel. Der Bau desselben wurde im J. 1623 begonnen.

Daneben bildet sich ein architektonisches Schulgesetz aus, welches die Ueberfülle wieder in die trockne Strenge der Regel zurückzuführen sucht. Dasselbe liegt in geheiligten Schriften, den „Silpa Sastra", der „Kunst- oder Handwerkslehre", vor. Durch einen Eingebornen des südlichen Landes, Rám Ráz, ist hienach und nach den Monumenten in neuerer Zeit ein System der hinduischen Baukunst aufgestellt worden.[1] Zu bemerken ist bei dem letzteren u. A. eine Weise des Säulenbaues, die in den Hauptmotiven wiederum auf die Elemente der Holzbautechnik zurückführt, und in den Detailbildungen ein abermaliges (erneutes oder ursprüngliches) Hineinklingen antikisirenden Gefühles.

Bildende Kunst.

Die Sculpturen aus den späteren Zeiten der indischen Kunst tragen zum grössten Theil das Gepräge lebloser Nachahmung. Mit ihrer inneren Starrheit steht die hergebrachte Weichheit in Formen und Bewegungen und die unverhüllte Monstrosität phantastischer Gestalten in einem widerwärtigen Contrast. Die Unbefangenheit der volksthümlichen Anschauung erscheint in ihnen zur trocken schulmässigen Symbolik umgewandelt.

Dagegen gewähren die Malereien dieser Spätepoche oft noch ein eigenthümliches Interesse. Beispiele der Art finden sich nicht selten in den europäischen Kunstsammlungen und Bibliotheken; ein Buch mit 56 Bildern in der k. Bibliothek zu Berlin, welches schon im siebzehnten Jahrhundert für dieselbe erworben wurde, ist besonders schätzbar. Es sind Arbeiten von kleinerer Dimension, zumeist auf Pflanzenpapier ausgeführt. Vieles unter ihnen, namentlich wo Gegenstände der alten Mythe behandelt werden, giebt wiederum Beispiele einer erstarrten Kunst. Vieles aber auch, besonders wo Momente des Lebens vergegenwärtigt sind, ist von eigner Anmuth. Man sieht auf solchen Blättern Scenen des geselligen Verkehres, Festlichkeiten, heilige Büsser, die in der einsamen Natur hausen oder von Weltmenschen Besuch empfangen; Mädchen, die sich schmücken oder im Garten wandeln oder, von Jägern belauscht, baden; Liebesscenen u. dergl. m. Es ist

[1] Rám Ráz, Essay on the architecture of the Hindu's.



Indisches Miniaturbild.

der Hauch einer dichterischen Stimmung, der in diesen kleine Darstellungen zur Erscheinung kommt, zumeist anziehend da wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens bewegen, wo Mädche mit Blumen sprechen, mit Gazellen kosen, u. s. w. Daher habe solche Darstellungen auch, trotz der conventionellen Behandlung oft noch eine eigenthümlich zarte Naivetät in den Bewegunge der Gestalten. Aber auch der phantastische Sinn des Inde spricht sich aufs Neue in ihnen aus, z. B. in den Bildern, welch die beliebten Kunststücke der Gaukler, ihre Verschränkunge und Verflechtungen zu den wundersamsten Thiergestalten, vor führen. Zum Theil sind diese Malereien in bunten Farben, doc mehr oder weniger grell ausgeführt; zum Theil bestehen sie – und dies sind die eigentlich anziehenden — aus Umrisszeich nungen, welche nur hie und da mit Farbe ein wenig angetusch und mit leiser Schattenangabe versehen sind. Diese Schatten angabe ist aber stets mehr conventionell, mehr nur zur Unter scheidung der Formen angewandt, als dass sie nach den wirk lichen Gesetzen der Beleuchtung erfolgt wäre.

Uebertragungen der indischen Kunst.

Die Elemente der indischen Kunst wurden weit in die östlichen Lande und Inseln von Asien hinübergetragen und gaben die Veranlassung zu mannigfach neuen monumentalen Gestaltungen. Der ursprüngliche Grundgehalt, der künstlerische Ausgangspunkt scheint in diesen überall nachweisbar; phantastische und barocke Umbildungen, auch Verkümmerungen führten indess zu mancherlei abweichender Ausprägung. Besonders ist es der Buddhismus, dessen Verbreitung über die östliche Welt, zumal seit seiner Austreibung aus Indien, diese künstlerischen Unternehmungen hervorrief. Sie gehören hienach einer verhältnissmässig jüngeren Zeit an, was auch durch die an ihnen hervortretende Weise der Behandlung ersichtlich wird.

J a v a.

Eine grosse Fülle von zumeist glänzenden monumentalen Resten, deren Formen denen der indischen Kunst noch vorzugsweise entsprechen, findet sich im fernen Südosten, auf der Insel Java,[1] auch auf einigen andern der Sunda-Inseln. Sie rühren aus der mittleren Periode unsrer mittelalterlichen Zeitrechnung (nach den gewöhnlichen Annahmen etwa aus der Zeit von 1100 bis 1300) her und verdanken ihren Ursprung indischen Colonisationen. Buddhistische und brahmanische Religion gehen in der Blüthezeit von Java durcheinander; im Style der Denkmäler mischen sich ebenso die architektonischen Eigenthümlichkeiten beider Religionsformen, oft zur reichsten Wirkung, doch in einer Weise der Behandlung, dass auch in dem Phantastischen und Seltsamen noch eine gewisse Ruhe des Gefühles vorwiegt, welche diese Monumente nicht unvortheilhaft wenigstens von den spätindischen Pagodenbauten unterscheidet.

Die javanischen Denkmäler scheiden sich in drei Hauptgruppen. Die eine derselben ist die von Boro Budor, im Districte von Kadu. Der hier befindliche, sehr eigenthümliche Haupttempel bildet eine pyramidalisch terrassirte Anlage, 526 Fuss breit und 116 F. hoch. Er steigt in sechs Absätzen empor,

[1] Th. Stamford Raffles, the history of Java. J. Crawford, on the ruins of Boro Budor in Java, in den Transactions of the lit. society of Bombay, II, p. 154. Vergl. J. D. v. Braunschweig, über die Alt-Americanischen Denkmäler, S. 106.



Ansicht des Tempels von Boro Budor auf Java.

jeder im indischen Geschmack mit halbrunder Bedachung und (mit Ausnahme des untersten) mit zahlreichen Bogennischen versehen; in jeder Nische ein sitzendes Buddhabild und über ihr ein aufragender kleiner Dagop zur Bekrönung; zwischen den Nischen andre Sculpturen. Oberwärts ist ein grosses Plateau, aus dem sich ein Doppelkreis kleiner Dagopthürme, der innere höher als der äussere, erhebt; ein grosser Dagop von 50 und einigen Fuss Durchmesser, aus der Mitte des inneren Kreises aufsteigend, bildet den Schluss des Ganzen. Das architektonische Detail trägt spätindisches Gepräge, verbunden mit einer eigenthümlichen krausen Ornamentirung.

Eine zweite Denkmälergruppe ist die von Brambanan, im Districte von Mataran. Hier finden sich die Reste von zahlreichen Tempel-, auch Pallastbauten, an denen sich eine glänzend dekorative Ausstattung entfaltet, zum Theil im Geschmacke des Kailasa von Ellora, doch in etwas ruhigerer Haltung, zum Theil wie mit den Einflüssen arabisch-indischer Architektur; wobei — falls jene Formen wirklich aus arabischer Einwirkung herrühren sollten — zu bemerken ist, dass der Islam im vierzehnten Jahrhundert in Java eingeführt ward. Die vorzüglichst bedeutenden sind die Ruinen des grossen Tempels von Brambanan und die ausgedehnte Trümmerstätte der Chandi Siwu, der „tausend Tempel".

Die dritte Gruppe ist die von Singasari, im Districte von Malang. Zu ihr gehören die ausgedehnten Tempelreste des Gunong Dieng und die von Saku. Der Haupttempel von Saku bildet wiederum eine breitterrassirte Anlage, welche in schrägen Absätzen emporsteigt. — Es ist möglich, dass in dem Princip derartig terrassirter Anlagen, wie zu Saku und zu Boro Budor, ein Wechselverhältniss obwaltet zu dem der Monumente der oceanischen Welt und namentlich der amerikanischen, dass, zumal bei der im Allgemeinen übereinstimmenden Epoche der Ausführung, ursprüngliche gegenseitige Beziehungen hier mitwirkend waren. Die nähere Erörterung dieses Punktes dürfte späterer Forschung anheimzugeben sein. Jedenfalls aber wird gleichzeitig daran festzuhalten sein, dass die eigentlich künstlerische Ausbildung der javanischen Monumente aus der vollentwickelten, auf älteren Grundelementen fussenden indischen Kunst herübergenommen ist.[1]

Die Denkmäler von Java enthalten zugleich einen grossen Reichthum von Sculpturen. Neben den Bildwerken aus Stein, welche als Reliefs, auch als Statuen mit der Architektur verbunden sind, finden sich auch solche aus Metallen. Sie gehören theils dem Kreise der buddhistischen, theils dem der brahmanischen Religion an, theils erscheinen sie in eigenthümlich phan-



Sculptur am Tempel von Boro Budor.

[1] Für die Möglichkeit derartig wechselseitiger, doch aber das Wesentliche der künstlerischen Ausgestaltung nicht bedingender Beziehungen kommt im Uebrigen in Betracht, was oben, S. 10, Anm., über die baulichen Reste von Tinian und S. 29 über einzelne Denkmäler von Yucatan und die von Palenque angedeutet ist.

tastischen Formen. Unter den letzteren sind die abenteuerlichen sogenannten Recha's („Tempelwächter") hervorzuheben, welche an den Eingängen der Heiligthümer, sitzend oder stehend, zumeist in kolossaler Grösse, gefunden werden. Nicht selten zeichnen sich die javanischen Sculpturen durch bemerkenswerthe Feinheit und Reinheit der Linien aus und gewinnen selbst eine eigne Grazie, der Art, dass sie sich, wenn auch in einem gesuchten Sondergepräge, noch den bessern indischen Arbeiten annähern.

N e p a l.

Nepal, das Vorland des Himalaja im Norden von Hindostan, vorzugsweise von buddhistischer Cultur erfüllt, besitzt eine eigenthümlich ausgeprägte monumentale Kunst,[1] welche die primitiv buddhistische Form in ein seltsam barockes Wesen umgebildet zeigt. Ohne Zweifel gehört auch sie dem späteren Mittelalter an.

Der Tempel hat vorherrschend die Kuppelform des Dagop; er führt ausschliesslich den Namen des Chaitya. Er besteht aber nicht mehr, wie bei den altbuddhistischen Dagopbauten, aus einer compacten Masse, sondern ist — den gewölbten Räumen entsprechend, welche seit dem Beginn der Ausbildung der byzantinischen Architektur bei den Völkern der westlichen Lande Sitte waren, und vielleicht nicht ohne Einfluss derartiger Systeme — zum innerlich hohlen Raume geworden. Das Aeussere hat einen vierseitigen, zum Theil reichgeschmückten, ein- oder auch zweigeschossigen Unterbau, mit Tabernakelnischen, deren barocke, in mehreren Dächern aufgegipfelte Bekrönung vor der Kuppelmasse vortritt. Ueber der letzteren steigt, statt des kleinen Obelisken, der z. B. die Dagop's von Ceylon krönt, ein hoher stufenartig sich verjüngender Obeliskenthurm empor. Zuweilen auch wird der ganze Chaitya zur verhältnissmässig kleinen Bekrönung eines in den barocken Formen des späten Pagodenbaues aufgeführten Gebäudes. In der ganzen Weise der Ausstattung zeigt sich ein Gemisch indischen und chinesischen Wesens, den Uebergang von dem Einen in das Andre bezeichnend. Die nepalesischen Vihara's (die Klosterhöfe mit ihren Cellen umher) entsprechen schon lebhaft der chinesisch spielenden Architektur. — Unter den Tempeln scheint der „grosse Chaitya" bei K a t h m a n d u, der Hauptstadt des Landes, der bedeutendste zu sein.

[1] Hodgson, sketch of Buddhism, in den Transactions of the Roy. Asiat. Society, II, p. 222. Asiatic researches, XVI. Vergl. Ritter, die Stupa's, etc., S. 226, ff.

Die Bildwerke, welche sich an den Monumenten von Nepal vorfinden, gehören dem engen Kreise der ausschliesslich buddhistischen Gestalten an. Sie erscheinen theils sitzend und in Betrachtung versunken, theils stehend in verschiedenartig ruhiger Geberde, alle mit dem Ausdrucke der nach innen gewandten Anschauung. Der Styl zeigt eine manieristische Ausartung des indischen, ebenfalls im Uebergange zu der chinesischen Behandlungsweise.

Pegu.

Eine andre Umprägung der altbuddhistischen Monumentalform, zur grossartig phantastischen Wirkung gesteigert, giebt sich in den Cultusmonumenten des ehemaligen Reiches von Pegu, dem Stromlande des Irawaddi in Hinter-Indien, zu erkennen. Einheimischer Tradition zufolge empfing das Land die buddhistische Religion von Ceylon aus; die cingalesischen Monumente gaben, wie es scheint, das Vorbild für die peguanischen. Diese gestalten sich wiederum zur compacten, dagop-ähnlichen Masse, zumeist in riesigen Verhältnissen. Aber die ruhige Kuppelform des alten Dagop ist einer eigen vielgliedrigen Composition gewichen. Ueber einer breiten Unterlage erhebt sich das Denkmal in der Regel als achteckige, vielfach abgestufte Pyramide, über der es wie eine Glocke mit geschweiften Conturen aufsteigt, gekrönt mit einer schlank in die Lüfte emporschiessenden Spitze. Die Nebenbauten, Pfeilereinschlüsse, Tempelcellen, kleine Monumente, pflegen in einem kleinlich barocken Style, abermals Uebergänge ins Chinesische bezeichnend, ausgeführt zu sein. An glänzender Ausstattung, an Goldschmuck, namentlich vergoldeten Dächern, fehlt es dabei nicht. Das einfachste und scheinbar alterthümlichste der bekannten Heiligthümer der Art ist der Tempel von Kommodu, 300 Fuss hoch, ohne Spitze. Hochgefeiert, reicher geschmückt und durch ähnliche, zum Theil noch mächtigere Dimensionen ausgezeichnet sind die Pagoden von Rangun, die des Schoë-Dagon unfern von diesem Orte, des Schoë-Madu zu Pegu u. a. m.

Die bildende Kunst von Pegu und den einst dazu gehörigen Landen, geistig unbelebt, ist wegen einer ausgebildeten Technik im Erzguss, namentlich in der Fertigung von kolossalen Werken der Art, bemerkenswerth.

China.

Auch China[1] empfing, mit der Religion des Buddha, den die Chinesen mit dem Namen des Fo bezeichnen, die Elemente seiner Kunst aus Ostindien. Der Buddhismus hatte sich dort schon seit der Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr. ausgebreitet; vom dreizehnten Jahrhundert ab bildet er die volksthümliche Religion des Landes, deren Herrschaft jedoch durch den grossen Kampf, welcher neuerlichst die Provinzen des „himmlischen Reiches" durchtost, ernstlich gefährdet scheint. Der Chinese ist aber wesentlich anders organisirt als der Hindu; dem überschwenglichen Gefühlsleben des letzteren, der Versenkung desselben in Mystik oder Poesie setzt er eine angeborne Prosa entgegen, die, indem sie ihn im praktisch Verständigen zum Meister macht, den Sinn für das künstlerisch Grosse und Bedeutende fern hält und das Bedürfniss danach in ein vergnügliches Wohlgefallen an buntem Aufputz verwandelt. So unterliegen hier die aus Indien herübergetragenen künstlerischen Elemente einer vorzugsweise auffälligen Umformung.

Die baulichen Denkmäler der Chinesen, welche sich durch ihre Form zumeist auszeichnen, sind vielgeschossige Thürme, Tha genannt. Sie steigen, zumeist achteckig, in mässiger Verjüngung empor, in der Regel bis zu 100 und 150 Fuss Höhe. Jedes Geschoss ist mit einem vorspringenden buntgeschweiften Dache, an welchem klingelnde Glöcklein hängen, versehen. Die Dachziegel haben einen goldig blinkenden Firniss; die Wände sind buntfarbig angestrichen oder mit glänzenden Porzellanplatten belegt. Die Anordnung wiederholter Dachungen erinnert an das später indische Princip, besonders an das jener pyramidalischen Tempel- und Thorbauten. Der Ursprung des Tha-Baues wird auf die altbuddhistische Dagopform, oder vielmehr auf die Umgestaltung, welche die letztere schon, insbesondre in den Chaitya's von Nepal, empfangen hatte, zurückgeführt, der Art, dass der Kuppelbau dieser Monumente nunmehr sei beseitigt, ihre hohe stufenförmige Spitze zum selbständigen Stufenthurme ausgebildet worden.[2] Es scheint aber, dass das häufige Vorkommen dieser Tha's weniger durch einen derartig mystischen Zweck, als durch die naive Absicht, der Stadt oder Landschaft eine lustige Zier zu gewähren, veranlasst ist. — Das berühmteste

[1] An authentic account of an embassy from the King of Great Britain to the emperor of China. (Lord Macartney's Gesandtschaftsreise, mehrfach in's Deutsche übersetzt.) Alexander, custom of China. Chambres, desseins des édifices etc. des Chinois. — [2] Das wesentliche Gewicht bei der Nachweisung dieser Umwandlungen, vom einfachen alten Dagop bis zu dem bunten Tha, legt C. Ritter (die Stupa's, S. 231) auf den Grundgehalt einer eigenthümlich symbolisirenden Mystik und deren stets neue Bekundung. (S. dagegen jedoch die Bemerkung von H. H. Wilson, Ariana antiqua, p. 39.)

Gebäude dieser Gattung ist der neungeschossige, über 200 Fuss hohe Porzellanthurm von **Nanking**, der von 1413—1422 gebaut wurde und, als Zubehör einer Tempelanlage, bei dem gegenwärtigen Religionskriege grossentheils zerstört sein soll.



Chinesischer Tempel.

Die **Tempel** der Chinesen sind zumeist von kleiner Dimension, ein- oder mehrgeschossig, jedes Geschoss ebenfalls mit vorspringendem Dachwerke versehen, das Untergeschoss in der Regel mit Säulen umgeben. Tempel, die sich einer grösseren Verehrung erfreuen, haben mehr oder weniger ausgedehnte Höfe, Säulenhallen und sonstige bauliche Zuthaten. In ihrer architektonischen Beschaffenheit sind die Tempel von den Privatbauten, namentlich von den Hallen und Höfen in den Prachtwohnungen der Vornehmen, nicht weiter unterschieden.

In dem Princip des **Säulenbaues** spricht sich eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem der spätindischen Kunst aus. Dahin gehört u. A. die Anwendung der, auf verschiedene Weise geschnitzten Consolen, die an dem Obertheil der Säulen, statt eines Kapitäles, zur Unterstützung des Architravs hervortreten; dahin die Form der Säulenbasen, soweit solche überhaupt vorhanden sind. Insgemein bestehen die Säulen aus Holz; eine glänzend rothe Lackirung giebt ihnen das Stattliche, wie es das Auge des Chinesen erfordert. Oberwärts ist zwischen den Säulen oft ein künstliches vergoldetes Gitterwerk angebracht. Das Dach hat stets eine geschweifte, nach den Ecken aufwärts gekrümmte Form, wie aus der Reminiscenz eines leichten Zeltbaues

entstanden; über den Ecken pflegt es mit allerhand fabelhaftem Schnitzwerk, besonders mit krausen Drachenfiguren, geschmückt zu sein. Diese Dachform bildet überall die obere Bekrönung der chinesischen Architekturen, auch der Thore, der Grabmäler u. s. w.

Der praktische Sinn des Chinesen führte sodann zur Errichtung eigentlich historischer Denkmäler, in denen die Thaten ausgezeichneter Personen, den Andern zum nacheiferungswürdigen Beispiel, verherrlicht werden. Es sind Pforten, quer über die Strasse gebaut, Pä-lu genannt. Sie bestehen, jenachdem



Chinesische Pä-lu's.

ein Durchgang oder deren drei beabsichtigt waren, aus zwei oder vier Pfosten (von Stein oder von Holz), die oberwärts durch verschiedene Querbalken verbunden werden. Von architektonischer Ausbildung ist daran freilich keine Spur; nur die geschweiften Dächer, welche das Ganze krönen, geben seiner Erscheinung einen gewissen Nachdruck. An den Querbalken, Jedem sichtbar, der die Strasse geht, steht mit goldner Schrift der Name und das Verdienst desjenigen angezeichnet, dem des Kaisers Gnade das Ehrenmal verstattet hat. — Zu bemerken ist übrigens, dass in diesen Pä-lu's jene primitive Form des Portalgerüstes wiederkehrt, welche sich bei den ältesten indischen Monumenten (wie bei dem Tope von Sanchi, S. 305) findet.

In den Bauanlagen, welche dem gemeinen Nutzen dienen, haben die Chinesen namhaft Bedeutendes geleistet. Dahin gehört

die kolossale Mauer, im Norden des Reiches, die das Land gegen die Einfälle der Mongolen zu schützen bestimmt war. Ihre Erbauungszeit beginnt schon im frühen Alterthum der chinesischen Geschichte, in der Epoche um 200 v. Chr. G.; 25 Fuss hoch und breit, alle 300 Fuss durch besondre Bastionen verstärkt, zieht sich dies Werk eine Strecke von fast 400 Meilen hin. Dahin gehört ein ausgedehnter Wasserbau, der „grosse Kaiserkanal" und ein System andrer Kanäle, welche die gen Osten fliessenden Ströme des Landes verbinden und die ausgedehnteste Wasser-Communication hervorbringen. Mit den Kanalbauten steht ein sehr ausgebildeter Brückenbau in Verbindung. Auch diese Anlagen fallen zum grossen Theil in die Frühepoche der chinesischen Geschichte.

Die bildende Kunst der Chinesen bewegt sich in allen Stoffen; sie haben Bildwerke aus Stein, Porzellan, Metall, Elfenbein, u. s. w., ebenso die mannigfaltigste Malerei. Die Gegenstände gehören theils dem Kreise untergeordneter Gottheiten und Dämonen, theils dem Bereiche des gewöhnlichen Lebens an. In Allem, was das äusserliche Handwerk an diesen Arbeiten betrifft, erscheinen sie ausgezeichnet, oft bewunderungswürdig, im künstlerischen Gefühle, in der künstlerischen Absicht um so seltsamer und verkehrter. Das Allgemeine des Styles, der Auffassung der Formen lässt auch hier noch die indische Tradition erkennen; zugleich aber tritt ein verwunderliches Gemisch von Dürre der Empfindung, steif conventionellem Gebahren und, wo es sich um erregtere Zustände handelt, von grimassenhafter Gaukelei zu Tage, welches durch seine Skurrilität einerseits, durch seine



Aus einer chinesischen Malerei.

spukhafte Laune andrerseits fast unheimlich, doch allerdings nicht ohne die Kraft eines gewissen stachelnden Reizes wirkt. Mit ruhigerem Gefühle und nicht ohne Interesse vermögen wir diejenigen Malereien anzuschauen, in denen die Chinesen einfach Gegenstände der Natur abbilden. Ihre Blumen, ihre Vögel, Fische u. dergl. sind höchst sauber und mit der grössten Genauigkeit gemalt; auch die Scenen des einfachen Verkehres der Menschen zeigen, trotz jener Seltsamkeiten, zuweilen eine glückliche Beobachtungsgabe; man empfindet es, dass hier das Skurrile weniger dem Maler als seinen Originalen angehört. Diese Malereien sind den jüngeren indischen vergleichbar, wenn man von dem poetischen Hauche der letzteren absieht; die Schattirung, welche die Formen modellirt, ist hier ebenfalls nur leise, in conventioneller Weise angedeutet. Die Ausbildung der Perspektive fehlt, wie überall auf den früheren Entwickelungsstufen der Kunst. Doch wissen die Chinesen, den Leistungen der modern europäischen Malerei gegenüber, das Alterthümliche ihrer Behandlungsweise klug zu rechtfertigen und als das eigentlich Richtige darzustellen. Der Schatten, so sagen sie, sei etwas Zufälliges und brauche desshalb nicht angedeutet zu werden, zumal da er das Colorit verunstalte; ebenso müsse man auch die Gegenstände in der Ferne nicht so klein malen, als sie zu sein scheinen, da dies ein Augentrug sei, den der Verstand nicht unberichtigt lassen dürfe.

Sammlungen chinesischer Merkwürdigkeiten, mit Kunstproducten der verschiedensten Art, sind in Europa nicht selten. Im vorigen Jahrhundert bildeten sie einen besonders beliebten Gegenstand vornehmer Prachtliebe.

XI. DIE MUHAMMEDANISCHE KUNST

und die

verwandten Gruppen orientalisch christlicher Kunst.

Bedingniss und Charakter.

Es war im Anfange des siebenten Jahrhunderts. Das arabische Volk war in einen dumpfen Götzendienst versunken; die andern Religionsformen in Nähe und Ferne, — der zauberische Feuercultus der Perser, das Gesetzeswirrniss der Juden, die tiefsinnige Mystik des Christenthums und seine nur zu bald eingetretene Zerrissenheit in feindliche Sekten, schienen die Mittel zur Abhülfe aus solchem Zustande nicht darzubieten. Da trat Muhammed als Prophet des einen, wahren, allmächtigen, keiner Offenbarung in menschlichem Sinne bedürftigen und keine solche duldenden Gottes auf. Die Wiederherstellung der reinen Lehre Abrahams, den das Volk der Araber als Stammherrn verehrte, war sein Ziel; seine Auffassung war die des Sohnes der Wüste; das Donnerrollen seiner Predigt hallt in den Büchern des Koran noch heute nach. Seine Worte, nachdem er den ersten Widerstand in der Heimat besiegt, fanden die gläubigste Hingabe; seine Lehre war völlig geeignet, die Geister der Nationen des Orients wach zu rufen. Hundert Jahre nach ihm herrschte sie von den Ufern des atlantischen Meeres bis zu denen des Ganges.

Neue volksthümliche Gestaltungen, neue Bekundung solcher durch monumentale Werke waren im Gefolge. Freilich konnten die letzteren nur erst allmählig eine eigenthümliche Ausprägung gewinnen. Die Araber, welche die Lehre Muhammed's über die Welt trugen, waren ein Volk ohne künstlerische Cultur; die Nationen, mit denen sie sich zu dem grossen Khalifenreiche vereinten, waren verschiedengeartet, zum Theil im Besitz älterer, schon ausgebildeter Cultur- und Kunstformen; die Unterschiede

durften bei dem nicht festen Bestande jenes Gesammtreiches, bei der zum Theil schon früh eintretenden Abtrennung einzelner Stücke desselben doppelt ins Gewicht fallen. Namentlich waren es die Formen spätrömischer Kunst und ihrer Umbildung in den verschiedenen Weisen christlicher Auffassung, welche vielfach vorlagen und naturgemäss, als üblicher Ausdruck des künstlerischen Vermögens und Bedürfnisses der Zeit, zu ähnlichen Bildungen führten. Es waren die Elemente, welche der Islam nicht umhin konnte, sich anzueignen, für seine eignen künstlerischen Bedürfnisse umzuarbeiten. Doch hatte er von vornherein einen bestimmten Grundzug, der diesem Verschiedenartigen eine gemeinsame Richtung geben, der auch die Verwendung der traditionell überkommenen Formen von letzterem abhängig machen musste. Es ist die wundersame, fast staunenswürdige Vereinigung des Widersprechenden: — die neue Erweckung des Orientalismus in seiner alten Phantasiefülle und seine gleichzeitige Abkehr von den selbständig belebten Gebilden der Phantasie und somit von der Macht, welche ihnen über das Leben eingeräumt werden konnte. Jene begünstigte einen neuen Formenreichthum und hatte es insbesondre zur Folge, dass bewegtere, schwellendere Bildungen, wie solche schon im alten Formengefühle des Orients lagen, vorzugsweise beliebt wurden; diese gebot die Vermeidung der Individualform, die Unterlassung figürlicher Darstellung. Entfesselung und Gebundenheit der Phantasie, beide gegenseitig aufeinander wirkend, brachten eine sehr eigenthümliche Weise des künstlerischen Ausdruckes zur Erscheinung.

Das hierin beruhende negative Element der muhammedanischen Kunst, ihre Bildlosigkeit, ist zunächst ins Auge zu fassen. Der unablässige, fast in jeder Sure des Koran wiederkehrende Eifer Muhammeds gegen Götzendienst und Götzenbildnerei ist seine Quelle. Er hatte zu dem Götzenbildner gesagt:[1] „Deine Strafe soll sein, dass du zu Jedem, der dir begegnet, sagen musst: Rühre mich nicht an!" (d. h. dass dieser den Aussätzigen gleich geachtet werden sollte.) Er hatte Wein, Spiel, Bilder und Looswerfen geradehin als verabscheuenswürdig und als ein Werk des Satan bezeichnet.[2] Es handelte sich vorerst allerdings nur um Bilder des Götzendienstes, indem die Culturverhältnisse, unter denen Muhammed's Vorschriften entstanden, zur anderweitigen Bethätigung darstellender Kunst keine Veranlassung gaben; aber das Verbot musste, auch als die Verhältnisse sich umgestalteten und reichere Bedürfnisse eintraten, zu gewichtigen Folgerungen führen. Jedes Gebilde, welches den Schein des individuellen Lebens gewann, musste als ein Eingriff in die Allmacht Gottes erscheinen; der orientalische Nationalgeist

[1] Es sind die Worte, welche Muhammed in der zwanzigsten Sure des Koran dem Moses gegen Al Samir, den angeblichen Meister des goldnen Kalbes, in den Mund legt. — [2] In der fünften Sure.

war zu leicht erregbar, als dass ihm das selbständige Dasein eines solchen Werkes nicht als ein dämonisches, seine Gedanken von der reinen Verehrung des Schöpfers ablenkend, entgegengetreten wäre; die bestimmte Anknüpfung der neuen Lehre an das alte biblische Gesetz und das dort ausgesprochene Verbot aller menschlichen und thierischen Bilder [1] trug nicht minder dazu bei, dem Worte des Propheten die bedeutendste Ausdehnung zu geben. Die Ausleger des Koran liessen sich dies mit Eifer angelegen sein; sie säumten nicht, dem Verfertiger der Bilder am Tage der Auferstehung gräuelvoll phantastische Strafen anzukündigen. [2] So blieb der Islam ohne alle eigne und selbständige Entfaltung bildender Kunst. Wenn einzelne Fälle einer minder strengen oder minder befangenen Auffassung zur Abweichung von der Regel, zum Schmuck der baulichen Anlage durch bildliche Darstellung führten, wenn hieraus bei der einzelnen Sekte (bei den Schiiten, aber auch erst in sehr später Zeit,) eine wiederum gültige Sitte sich bildete, so blieb die Ausnahme dem allgemeinen Gesetze gegenüber doch so untergeordnet, dass sie auf das Wesentliche der künstlerischen Richtung in keiner Weise einen Einfluss auszuüben vermöchte.

Die Kunst des Islam ist also in der Hauptsache nur Architektur. Die üppiger entfesselte Phantasie spricht sich in ihr zunächst in mannigfach verschiedenartigen Bogenformen aus. Bei Raumöffnungen, bei Arkadenstellungen genügt der einfach ruhige Halbkreisbogen nur noch in seltensten Fällen; die aufsteigend gebrochene Form des Spitzbogens, der kühn umschwingende Hufeisenbogen — Beides charakteristisch orientalische Typen, hier und dort schon früher theils in Anklängen, theils in bestimmt ausgesprochener Bildung hervortretend, zuletzt besonders etwa durch sassanidische Vermittelung dem Formenbedürfniss der jüngeren Zeit entgegengeführt, — werden fast durchgängig vorgezogen. Dann erhält der Spitzbogen einen hufeisenbogenartigen Ansatz; die ganze Bogenlinie setzt sich, in einer oder der andern Weise, aus kleineren Zackenbögen zusammen; Bögen kreuzen sich mit Bögen; sie gelangen endlich zu seltsam geschweiften Formen, die sich unterwärts bogenartig spannen und nach oben hin, in widersprechender Gegenbewegung, in eine Spitze emporschwingen. Gewölbansätze werden, in phantastischer Combination, aus kleinen gewölbähnlichen Zellen zusammengesetzt, aus

[1] Fünftes Buch Mose, 4, 16, ff. — [2] Muhammed hatte in der sec[illegible] Sure gesagt, dass die Ungläubigen am Tage der Auferstehung ihre Sü[illegible] auf ihrem Rücken tragen würden. Jahias, einer der Commentatoren [illegible]ran, fügt erläuternd hinzu: das Gebilde, welches der Ungläubige in d[illegible] Welt gemacht, werde an jenem Tage in abscheulicher Gestalt und mit grässlichem Antlitz vor ihn treten, sich ihm als sein böses Werk kundgeben und auf seinen Rücken steigen; so werde er, nach dem Worte des Propheten, die entsetzensvolle Last fortan zu tragen haben. Vergl. H. Alt, die Heiligenbilder, Seite 42.

denen im Laufe der Zeit verwunderliche Formen-Conglomerate erwachsen. Doch fehlt es bei alledem, seltne Ausnahmen abgerechnet, an den Elementen einer organisch gegliederten Bildung, an dem Ausdrucke und den Formen individueller Lebenskraft, welche die stützenden, die emporsteigenden, die schwingenden, die deckenden Theile erfüllt und aus ihrer Verbindung, ihrer gegenseitigen Bedingung ein in seinem inneren Gesetze beruhendes Ganzes schafft. Es ist ein Mangel, welcher als die naturgemässe Folge der Entfernung des künstlerischen Sinnes von der eigentlichen Individualbildung betrachtet werden muss. Aber die unterdrückte Kraft schiesst sofort in andrer Richtung und in überwältigender Fülle hervor. Der Trieb zur Einzelgestaltung wird zur Ornamentbildung, deren reich zusammengesetzte Compositionen sich mehr und mehr über das architektonische Werk ausbreiten. Sie stehen in nächstem Wechselverhältniss zu jenen verschieden gestalteten Architekturformen; sie vereinigen sich mit noch einem andern Elemente räumlicher Ausstattung, welches ebenfalls, wenn auch weniger der Form als dem Gedanken nach, einen Ersatz für das mangelnde Bildwerk ausmacht. Dies ist der inschriftliche Schmuck, welcher dem baulichen Monumente seine Weihe giebt, eine an sich unsinnliche, nur zu dem Geiste des Beschauers sprechend. Die Schrift will, ihrem wesentlichen Zwecke nach, nicht formal wirken; sie hat vorherrschend (zumeist aus Koransprüchen bestehend) nur eine stete Erneuung der Gesetzesworte zur Aufgabe; aber sie hat dennoch ihre formale Seite. Sie ordnet sich, in mannigfach verschiedener Behandlung, den Ornament-Compositionen ein; sie wird, auch in der materiellen Verwendung, der Kern, der Lichtpunkt für die Bewegungen der letzteren.

Zwar hat auch dies Ornament, seinem künstlerischen Princip nach, nur einen engen Kreis, ist es durch dasselbe Gesetz beschränkt, welches die lebendigere Entfaltung des architektonischen Werkes hemmt. Ohne Verbindung mit figürlichen Gebilden, mit gegliederten Architekturformen ist es auf schematische Combinationen eingeschränkt, ermangelt es gleichzeitig des Vermögens, sich in selbständiger Kraft, in plastischer Wirkung geltend zu machen. Es ist an die Masse gebunden, ist nur Schmuck der äusseren Fläche derselben und bildet sich in diesem seinem Flächen-Charakter immer entschiedner aus, jemehr sich die muhammedanische Kunst von den traditionell überkommenen (mehr plastischen) Formen der älteren Architektur frei macht. Je eingeschränkter aber auch in dieser Beziehung das Feld der künstlerischen Thätigkeit ist, um so eifriger wiederum ergreift die Phantasie alle, wenigstens hierin dargebotenen Mittel, um so rastloser ist sie in der Erfindung stets neuer Combinationen, um so emsiger nimmt sie jede Gelegenheit wahr, sich in glänzender Weise zu bethätigen. Die Ornamentik gewinnt allmählig eine

so entscheidende Gewalt über das architektonische Ganze, dass dasselbe sich, im Aufbau, nach ihren Bedingnissen fügt, dass es häufig nur angewandt erscheint, um ihren Gebilden eine feste Grundlage zu geben; dabei dient eine klare rhythmische Anordnung, welche die Theile der architektonischen Masse und die Theile ihrer ornamentistischen Ausstattung sondert, gewissermaassen wiederum zum Ersatz der unausgebildeten eigentlich architektonischen Organisation. Das Gesetz der Ornamentik, im umfassendsten Sinne, wird zum Bedingniss der muhammedanischen Kunst, diese, was ihre künstlerische Bedeutung anbelangt, eine ausschliesslich oder vorwiegend dekorative. Darin aber vollendet sich in der That die unmittelbare Vereinigung der Gegensätze, welche ihre ursprüngliche Grundlage ausmachen. Die ornamentale Gestaltung folgt allen Bewegungen auch der erregtesten Phantasie (schliesst zugleich auch, in den Inschriften, die gehaltreiche Fülle des Gedankens ein) und ist doch streng an die Masse und deren Gesetze gebunden; sie ist zu jedem Wechsel befähigt und sieht sich überall, in der Einzelform wie in der Austheilung, auf das maassvollste Verhältniss zurückgeführt; sie bannt die individualisirende Form, nach welcher die Uebergewalt der Phantasie drängt, in die unabänderlich feste Regel der architektonischen Gestaltung. Die muhammedanische Kunst hat allen Reichthum, allen Reiz und freilich auch alle Eintönigkeit des einseitig Ornamentalen.

Die Ausbildung dieser Kunst hat ihren historischen Stufengang, eine namhafte Reihe von Jahrhunderten hindurch, im Anschluss an die wechselvollen Geschicke, von denen die muhammedanische Welt bewegt wurde. Sie beginnt, wie bereits angedeutet, mit dem Materiale vorliegender Formen; sie zeigt sich auch im Verlauf ihrer Entwickelung, bei der geringen Entschiedenheit eines eigentlich architektonischen Gesetzes, nicht abgeneigt, fremde Muster herüberzunehmen, fremde Elemente für ihre Zwecke zu verwenden; sie kommt in Landen zur Ausübung, welche in weiten Fernen voneinander liegen, deren Verhältniss zu den allgemein geschichtlichen Ereignissen ein sehr verschiedenes war, in denen sich somit zum Theil sehr abweichende äussere Culturbedingnisse geltend machen mussten. Die muhammedanische Kunst hat daher, in Anlage und Aufbau ihrer architektonischen Werke, mancherlei wesentliche Unterschiede. Aber wie der Koran und sein Gesetz überall und trotz einzelner Sektenspaltungen dieselben waren, so kehrt auch bei allen monumentalen Werken derselbe künstlerische Grundgehalt, dieselbe Behandlung, welche vorwiegend auf jene ornamentale Wirkung gerichtet ist, wieder. Diese wird nach den Einzelperioden ihrer Entfaltung zu betrachten sein. Das Wenige, was dabei über selbständig bildende Kunst zu bemerken ist, wird am Schicklichsten an den betreffenden Einzelstellen einzureihen sein.

Einige Kreise christlicher Kunstübung werden dieser Betrachtung gleichfalls ein- oder angereiht werden müssen. Es sind solche, welche in einem eigenthümlich näheren Verhältnisse zu der muhammedanischen Kunst stehen. Einerseits ihre Abhängigkeit von der letzteren, andrerseits die Wechselwirkung zu dieser, — indem sie von ihr ebenso empfangen wie sie ihr charakteristische Entwickelungsmomente mittheilen, — lässt diese Anordnung, zum klareren Ueberblick des Ganzen und seiner Beziehungen, als zweckgemäss erscheinen.[1]

Erste Periode der muhammedanischen Kunst.

Die erste Periode umfasst die Zeit von den Anfängen muhammedanischer Kunstübung bis zum Schlusse des zehnten Jahrhunderts. Ihr gehören die Versuche zur Ausprägung der muhammedanischen Architektur auf Grundlage der vorgefundenen älteren Formen an. Es sind besonders die Elemente altchristlicher Kunst, in ihrer orientalischen, mehr oder weniger byzantinisirenden Behandlung, auch ohne Zweifel (worüber indess die genügenden monumentalen Zeugnisse noch fehlen) die der sassanidischen Kunst, welche hiezu verwandt wurden; der Schluss der Periode lässt uns eine in solcher Art schon eigenthümlich entfaltete Kunst, welche der byzantinischen als eine ihrem Werthe nach gleichberechtigte und mit ihr allerdings noch verwandte zur Seite steht, erkennen.[2]

[1] Hauptwerke moumentaler Darstellung und Forschung: Ali Bey, Travels etc. Pococke, Beschreibung des Morgenlandes. Girault de Prangey, monuments arabes d'Égypte, de Syrie etc. P. Coste, monuments du Kaire. Gir. de Prangey, essai sur l'architecture des Arabes et des Mores etc. Derselbe, mon. arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade. A. de Laborde, voyage pitt. et hist. de l'Espagne. Murphy, the arabian antiquities of Spain. Perez de Villa-Amil, España artistica y monumental. J. Caveda, ensayo hist. sobre los div. generos de arquitectura en España. J. Goury and Owen Jones, plans etc. of the Alhambra. Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, II. Sayger et Desarnod, voyage en Turquie. J. von Hammer, Constantinopolis und der Bosporos. Miss Pardoe, Ansichten des Bosphorus u. Constantinopels. Texier, Description de l'Asie Mineure. Derselbe, Descr. de l'Arménie, la Perse etc. Dubois de Montpéreux, voyage en Caucase etc. Ker Porter, travels in Georgia, Persia etc. Coste et Flandin, voy. en Perse. Daniell, oriental scenery. Elliot, views in India. L. v. Orlich, Reise in Ost-Indien. Langlès, mon. de l'Hindoustan. — [2] Vielleicht wird es sich in Zukunft als zweckgemäss ergeben, die hier angenommene Periode in zwei historische Abschnitte zu sondern, deren erster (gleich der ersten Periode der altchristlichen Architektur) die noch naive Verwendung des vorgefundenen Materials, der zweite die selbständigere Verarbeitung desselben enthielte. Unsre mangelhafte Kenntniss der Monumente lässt uns einstweilen aber die bezüglichen Unterschiede noch nicht sicher genug feststellen.

Die frühste monumentale Sorge der Bekenner des Islam war, wie es scheint, gewissen Heiligthümern zugewandt, welche als besonders geweihte Stätten göttlicher Offenbarung verehrt wurden. Es sind diejenigen, welche hienach ausschliesslich, und im Gegensatz gegen alle übrigen, für gottesdienstliche Zwecke errichteten Gebäude, den heiligen Namen des Tempels, „El Haram", führen.

In dem Einschlusse der einen dieser Lokalitäten, zu Mekka, befindet sich das uralte Heiligthum des arabischen Volkes, die Kaaba, das „heilige Haus", welches der Sage nach von Abraham an der Stelle eines Zelttempels errichtet sein sollte und welches von Muhammed, nachdem er es vom Götzendienste gereinigt, dem neuen Glauben geweiht ward. Es ist ein kleines, unregelmässig kubisches Gebäude, mehrfach erneut, aber durchaus nach der ursprünglichen rohen Anlage, in jährlicher Wiederholung (noch gegenwärtig) zur Erinnerung an den alten Zeltbau mit einem Teppiche bedeckt, von einem kleinen Rundhofe umgeben, welcher durch Erzsäulen abgegrenzt wird, und von einem weiten Aussenhofe umschlossen, an dessen Mauern sich innerhalb der Arkadenhallen (die gegenwärtigen dem späteren Mittelalter angehörig) umherziehen. Es ist eine Anlage von uralt asiatischer Sitte, an die Stiftshütte der jüdischen Nomadenzeit erinnernd, in der Hofeinrichtung mit dem baulichen System, welches sich bald für die Moscheen geltend machte, übereinstimmend.

Das zweite mit dem Namen El Haram bezeichnete Heiligthum ist das zu Jerusalem befindliche, welches die Stelle von Salomo's Tempel und seinen Höfen einnimmt. Hier befinden sich, im Einschluss des Gesammtraumes, verschiedene Gebäude, deren ursprüngliche Anlage dem siebenten Jahrhundert (der Zeit gleich nach Eroberung der Stadt durch Omar, im J. 637, oder dem Schlusse des Jahrhunderts,) angehört. Ihre bauliche Einrichtung scheint die unmittelbare Nachahmung von christlichen Gebäuden, welche man an heiligen Stätten Jerusalems vorfand, anzuzeigen. Das eine, inmitten jenes Raumes, ist die sogenannte Moschee Omar's; es schliesst den, durch muhammedanische Legenden gefeierten Fels „El Sahhara" in sich ein und führt denselben Namen; es umgiebt den Fels in centraler Anordnung mit einem Rund von Säulen und Pfeilern (über dem sich eine Kuppel erhebt) und mit doppeltem achteckigem Umgange, gleichfalls mit Säulen und Pfeilern. Das Innere, soviel wir davon wissen, entspricht durchaus den mit römischem Material aufgeführten altchristlichen Bauten; das Aeussere hat das Gepräge einer späteren Erneuung. Dem Sahhara gegenüber liegt die berühmte Moschee El Aksa, deren gegenwärtiger Bau, nach dem Wenigen, was uns davon bekannt, die Formen des muhammedanischen Mittelalters zu tragen, doch aber das ursprüngliche bauliche Motiv (in seiner Nachbildung des altchristlichen) zu

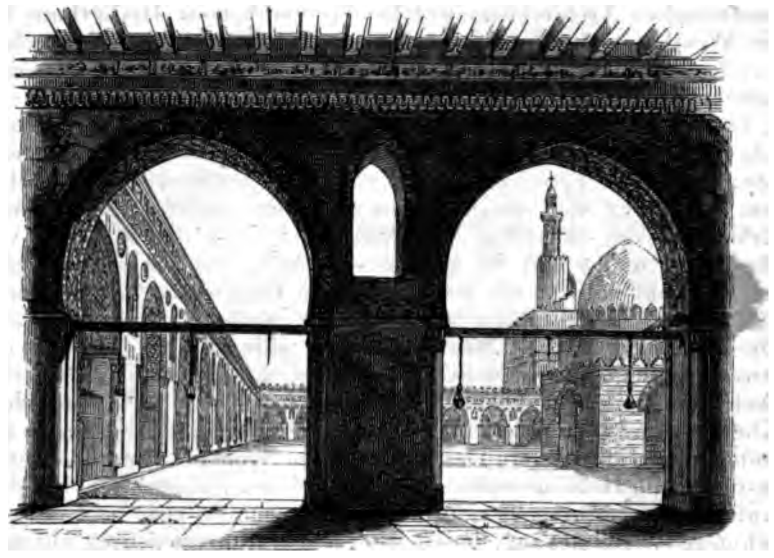
wiederholen scheint. Sie hat, ungleich entschiedener, als es sonst bei Moscheen der Fall zu sein pflegt, eine basilikenartige Disposition, zwar in der (vielleicht durch spätere Hinzufügung entstandenen) Ausweitung in sieben Schiffen und ohne die, durch christlichen Ritus bedingte Tribuna, doch mit der charakteristischen Eigenthümlichkeit eines breiten, erhöhten und mit Oberfenstern versehenen Mittelschiffes.

Es reiht sich zunächst die grosse Moschee von **Damaskus**, der Stadt, welche im J. 673 Residenz des Khalifenreiches geworden war, an. Sie wurde, an der Stelle einer christlichen Kirche, von 705—717 gebaut und scheint in dem Wesentlichen ihrer ursprünglichen Anlage erhalten. Sie besteht aus einem breiten, von Hallen umgebenen Hofraume, dessen Hallen sich an der einen Breitenseite als drei querlaufende Arkadenschiffe vertiefen und hiemit den Raum für die gottesdienstlichen Uebungen bilden. Auch in der Anordnung dieser Schiffe scheint sich noch eine Basiliken-Reminiscenz geltend zu machen, indem das Mittelschiff breiter ist als die beiden andern, (was der Anlage jenes älteren kirchlichen Gebäudes nachgebildet und um so mehr durch sie veranlasst sein dürfte, als die Schiffe, in ihrer Querlage gegen den Hof der Moschee, die im christlichen Bau übliche Richtung von West nach Ost behaupten;) im Uebrigen aber ergiebt sich die architektonische Disposition bereits als auf eine neue und eigenthümliche Gesammtwirkung berechnet. Es ist diejenige, welche fortan auf geraume Zeit für die Anlage der Moscheen — der Versammlungsräume zum gottesdienstlichen Cultus — maassgebend bleibt. Es ist die der Hofdisposition, welche statt des geschlossenen Aussenbaues der antiken, statt des geschlossenen Innenbaues der christlichen Tempelanlage die freier architektonische (und somit schon hierin dem Sinn für das Dekorative entgegenkommende) Anlage schattender Umgebungen eines unbedeckten Platzes zur Folge hat. Auch bei den vertieften, durch wiederholte Arkadenstellung gebildeten Hallen derjenigen Seite, welche gewissermaassen den baulichen Körper der Moschee ausmacht, entwickelt sich hiebei keine eigentliche und selbständige Innen-Architektur. Nur der mittlere Punkt ihrer Hinterseite hat die Andeutung einer solchen: eine zumeist zwar reich dekorirte, aber in ihren Maassen nur kleine Nische, Kiblah oder Mihrab genannt, welche die Richtung nach dem heiligen Hause von Mekka bezeichnet, dem sich der Moslem im Gebete zuwenden muss. Dann pflegt auch der Raum zunächst vor der Kiblah, in der Regel durch ein reichgeschmücktes Kuppelgewölbe, welches über ihm angeordnet ist, ausgezeichnet zu sein. In der Moschee von Damaskus wird diese Kuppel, in der Mitte des Mittelschiffes, von vier starken Pfeilern getragen. Im Uebrigen bestehen ihre Arkaden, das bauliche Verhältniss der Frühzeit charakterisirend, aus korinthischen (wohl älteren) Säulen und

leicht zugespitzten Bögen. Damit war reicher byzantinischer Mosaikschmuck verbunden, von dem noch Reste vorhanden sein sollen. — In Betreff der sonstigen Ausstattung der Moscheen ist anzumerken, dass sich in Mitten des Hofes (ähnlich wie im Vorhofe der christlichen Basiliken) ein, insgemein mit einem kleinen Kuppelbau überwölbter Brunnen, zum Behuf der vorgeschriebenen Waschungen, und seitwärts an ihrer Aussenmauer ein Thurm, der „Minaret", von welchem die Gebetstunden ausgerufen werden, befindet. Die Minarets der Frühepoche, soviel davon erhalten, sind von sehr einfacher Beschaffenheit. (Später werden sie nicht bloss reicher geschmückt, sondern auch wohl ihrer zwei oder mehrere an einem Gebäude angelegt.)

Die Moschee El Aksa zu Jerusalem und die grosse Moschee von Damaskus bildeten in der Frühepoche der muhammedanischen Architektur die vorzüglich gefeierten Meisterwerke. Andre Bauten entstanden im ausgesprochenen Wetteifer mit ihnen oder in mehr oder weniger freier Nachbildung, besonders der Anlage der Moschee von Damaskus.

Zu diesen gehören die älteren Moscheen von Kairo, der Residenz von Aegypten. Zunächst die Moschee Amru bei Alt-Kairo, die schon im siebenten Jahrhundert gegründet, doch mehrfach, im achten und am Schlusse des neunten Jahrhunderts, erweitert und erneut wurde. (Auch gegenwärtig soll sie in sehr durchgreifender Weise hergestellt sein). Es ist ein weiter Hofbau mit sechsfacher Halle an der Hauptseite. Die Arkaden der Hallen bestehen aus antiken Säulen, über denen sich, von einem hohen Würfel getragen, an den ältesten Stellen Rundbögen, im Uebrigen gedrückte Spitzbögen, beiderseits mit hufeisenbogenartigem Ansatz, wölben. Das architektonische System muss als ein noch sehr unausgebildetes bezeichnet werden. Aehnlich die Moschee El Azhar vom J. 981, doch mit seltsam gedrückten, fast geradlinig gebrochenen Bögen und schon mit mehr schmückender Ausstattung, auch mancherlei prächtig dekorativer Zuthat aus jüngerer Zeit. Aehnlich auch, in der Gesammtanlage, die Moschee Tulun vom J. 885, diese aber insofern von eigenthümlicher Bedeutung, als bei den Arkaden statt der Säulen breite dekorativ behandelte Pfeiler angeordnet sind, mit eingelassenen Ecksäulchen und mit buntem Ornament an den Laibungen und Einfassungen der breiten Bögen, welche letzteren wiederum die Form des breiten Spitzbogens mit leis hufeisenbogenartigem Ansatz haben. Das Ornament, hier bereits von charakteristischer Bedeutung für die künstlerische Erscheinung des Gebäudes, hat byzantinisirend orientalische Formen. Die Minarets der Moschee Amru und der M. Tulun sind, einfache, schmucklose Thürme, der der letzteren durch die starken Absätze seiner Geschosse und die um das Obergeschoss sich emporwindende Aussentreppe bemerkenswerth. — Ausserdem gehört zu den gleichzeitigen Monu-



In der Moschee Tulun zu Kairo.

menten von Kairo der „Meqyas“ oder Nilmesser auf der Insel Ruda, ein Brunnenbau mit einer Säule in der Mitte, welche die Maasse für das steigende Wasser enthält, und mit spitzbogig dekorativen Nischen an den Seitenwänden. Er wurde im J. 719 angelegt, doch in den folgenden Jahrhunderten mehrfach erneut.

Als Residenz der westafrikanischen Lande wurde im J. 670 die Stadt Kairwan, südlich von Tunis, gegründet. Ihre grosse Moschee scheint eine ähnliche Anlage zu haben, wie die eben besprochenen Monumente, und derselben Frühepoche anzugehören; doch fehlt es über sie noch an näherer Nachricht. — Von Kairwan aus wurde im neunten Jahrhundert Sicilien der muhammedanischen Herrschaft unterworfen. Von den zahlreichen Bauten, mit denen z. B. Palermo in dieser Epoche geschmückt wurde, ist Nichts erhalten. (Die übrig gebliebenen Reste gehören der folgenden Epoche an.)

Die Eroberung Spaniens war in der Frühzeit des achten Jahrhunderts erfolgt. Seit der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts (755) bildete das Land ein selbständiges muhammedanisches Reich, das des Khalifats von Cordova. Die Residenz desselben, die Stadt Cordova, empfing eine prachtvolle Moschee, wiederum eins der glänzendsten Monumente der ersten Epoche der muham-

medanischen Architektur, welche das verehrteste Heiligthum für die Westlande des Islam ward und noch gegenwärtig, obschon durch mancherlei Einbauten seit ihrer Umwandlung zur christlichen Kathedrale beeinträchtigt, erhalten ist. Sie wurde im J. 786 begonnen und, ihren älteren Theilen nach, in den nächstfolgenden Jahren vollendet, erhielt später jedoch, um 965 und 988, erhebliche Erweiterungen und prächtig schmückende Zuthaten. Es war der ausgesprochene Wille ihres ursprünglichen Erbauers, des Khalifen Abderrhaman I., sie der Moschee von Damaskus und der M. El Aksa zu Jerusalem ähnlich zu machen;[1] in der That scheint die basilikenartige Disposition der letzteren nicht ganz ohne Einfluss auf ihre erste Anlage gewesen zu sein. Diese bestand aus elf Säulenschiffen, jedes zu 20 Säulen, ein etwas breiteres (doch nicht höheres) in der Mitte, welche sich nach dem hallenumgebenen Hofe öffneten —, also dem baulichen Körper von Anfang an ein überwiegendes Verhältniss gegen die anderweit, wie schon in Damaskus, vorherrschende und das Ganze bestimmende Hofdisposition gaben. Später, vermuthlich bei den Anlagen des Jahres 965, erhielten jene Schiffe eine noch ausgedehntere Verlängerung, indem sie sich, durch querdurchlaufende Pfeilerarkaden von dem älteren Theile getrennt, um je 11 Säulen in die Tiefe fortsetzten; während noch später, in der bezeichneten Zeit um 988, der einen Seite des Gebäudes noch acht Säulenschiffe von der ausserordentlichen Gesammttiefe der übrigen hinzugefügt wurden, auch der Hof die entsprechende grössere Breitenausdehnung empfing. Es war hiemit also ein Inneres von sehr ansehnlicher Ausdehnung, welches ein fast unermesslicher Säulenwald ausfüllte, — eine fast gewaltsame Umwandlung der alten schlichten Disposition, entstanden. Gleichwohl behielt die Anordnung des Inneren den einfachen Hallencharakter, ohne irgend eine in sich beschlossene Gesammtwirkung zu erstreben; aber das bauliche System der Arkaden, welche diese Hallen bildeten, gestaltete sich in eigenthümlich kräftiger Weise. Es wurden antike (oder der Antike nachgebildete) Säulen von sehr mässigen Verhältnissen dazu verwandt; auf diese wurden, um für die Räume ein grösseres Höhenverhältniss zu gewinnen, Pfeiler aufgesetzt, während sich von Kapitäl zu Kapitäl der Säulen, in der Flucht der Schiffe, freischwebend energische Hufeisenbögen spannten, die Pfeiler oberwärts durch Halbkreisbögen verbunden wurden und über den von den letzteren getragenen Mauern das Zimmerwerk der Decke ruhte, — eine Constructionsweise, die mit ihren Doppelbögen und bei der ins fast Unendliche fortgesetzten Wiederholung einen höchst phantastischen, schon an sich entschieden dekorativ wirkenden Reiz hervorbrachte. Damit vereinigte sich in jenen hinteren, voraussetzlich um 965

[1] Conde, Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien, I, S. 211.



Querdurchblick in der Moschee von Cordova.

hinzugefügten (jedenfalls in dieser Periode mit ihrer Prachtausstattung versehenen) Theilen eine reich schmückende Zuthat. Die Pfeiler über den Säulen des Mittelschiffes wurden hier ebenfalls, in mannigfach dekorativer, an byzantinischen Geschmack erinnernder Weise, säulenartig behandelt. Die Nische der Kiblah (hier das „Zancarron“ genannt) wurde zur kleinen, glänzend dekorirten Kapelle, ihr hufeisenbogenartiges Portal und die Nebentheile desselben aufs Prächtigste mit Ornamenten bekleidet, welche, den constructiven Formen (z. B. den Keilsteinlagen der Bögen) folgend, den reichsten Wechsel byzantinisirenden Blattwerkes zur Erscheinung brachten. Der Raum zunächst vor der Kiblah, die „Maksura“, wurde mit einer, in nicht minder bunten Formen geschmückten Kuppel gedeckt, die Bögen der Arkaden unter ihren Seiten in Zackenformen phantastisch durcheinander geschlungen. Einen ähnlichen, mehr oder weniger reichen Schmuck empfingen auch die im Hufeisenbogen gewölbten Portale des Gebäudes, namentlich die, welche (schon in der ersten Anlage?) aus dem Hofe in die einzelnen Schiffe führten. Aus dem Schluss der Epoche (falls nicht aus der späteren des elften Jahrhunderts) scheint die Kapelle „Villa Viciosa“ herzurühren, eine überaus reich geschmückte kuppelgewölbte Tribüne, welche dem hinteren Theile der Moschee eingebaut ist. An ihren

Bögen kommen Thierbilder, ruhende Löwen von sorgfältig strenger Arbeit, als architektonische Träger vor.

Die Moschee von Cordova bekundet sich solchergestalt als das Werk eines leidenschaftlich excentrischen Strebens; die Absicht wundervoller Wirkung macht sich in ihr von vornherein geltend, und sie entfaltet sich in den späteren Ausführungen in stets gesteigerter Weise. Das Monument erscheint wie ein erstes übermächtiges Hinausströmen jenes phantastischen Sinnes, der, unter den eigenthümlichen Bedingnissen des Islam, zur Entfaltung einer ausschliesslich ornamentalen Kunst führen musste, der aber die feste Basis für deren Gestaltungen noch nicht gefunden hat und den baulichen Körper selbst noch zum Gegenstande seines kühnen Spieles macht. Die Ausdehnung des Grundplanes der Moschee von Cordova, das Hauptmotiv für das System ihres Aufbaues (das der Arkadengestaltung ihrer Hallen) blieb daher auch, soviel bekannt, ohne namhafte Nachfolge. Dabei aber hat der in ihr ausgeprägte Formensinn eine entscheidende lokale Bedeutung. Die kühne und energische Bildung der Einzelform, namentlich des Hufeisenbogens — es ist für jetzt nicht nachzuweisen, welche Vermittelung ihn, der in solcher Art z. B. der syrisch-ägyptischen Architektur nicht eigen ist, nach Spanien hinübergeführt, — bleibt zunächst charakteristisch für die spanisch-muhammedanische Architektur; die Art und Weise der Ornamentik ist vorzüglich bezeichnend für die Uebergänge aus der byzantinischen in eine selbständiger orientalische Behandlung.

Einzelne andre spanische Reste reihen sich als Zeugnisse derselben Frühepoche an. Eine im Hufeisenbogen überwölbte dekorative Nische, im Kreuzgange der Kathedrale von Tarragona, inschriftlich vom J. 960, ist interessant als Beleg einer noch mehr antikisirenden Strenge der Behandlung. Ein basilikenartiger (nach christlichem Muster aufgeführter) Bau zu Toledo, • die jetzige Kirche S. Roman, hat in seinen Hufeisenbogen-Arkaden ebenfalls noch verdorben antikes Element, während die dortige Kapelle Cristo de la Luz die reicheren Formen der Moschee von Cordova in roher Nachbildung wiederholt. Bäderanlagen, in verschiedenen Städten Spaniens und auf der Insel Majorca, tragen ebenfalls die Typen früh-muhammedanischer Kunst.

Von einer prachtvollen baulichen Anlage, deren Glanz, wie es scheint, Alles überstrahlte, ist Nichts als die preisenden Berichte arabischer Schriftsteller auf unsre Zeit gekommen. Dies ist das königliche Schloss der Azzahra, welches in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts unfern von Cordova durch Abderrhaman III. angelegt und bereits im Laufe des elften Jahrhunderts zerstört wurde. Es enthielt zahlreiche Baulichkeiten für die Wohnung und für den Hofhalt des Khalifen, die mit Gärten umgeben und mit lebendigen Wassern erfüllt waren. Die

Zahl der Säulen, welche dorthin aus aller Welt, selbst aus Rom und Constantinopel, zusammengeschleppt waren, wird auf 4312 angegeben; die Säle waren mit Marmor gepflastert und bunt getäfelt, die Decken reizvoll mit Farbe und Vergoldung geschmückt; die Pforten bestanden aus Elfenbein und Ebenholz, aus versilbertem und vergoldetem Erz. Dabei fehlte es nicht an mannigfachem Bildwerk, dessen Verwendung in der muhammedanischen Kunst sich hier zum ersten Mal (denn jene Stücke in der Kapelle Villa Viciosa zu Cordova sind jünger) geltend macht. Zum Theil hatte Constantinopel dazu den Bedarf hergegeben, namentlich bei der dekorativen Ausstattung der wundersamen Springbrunnen. Der eine von diesen war mit menschlichen Bildern geschmückt; er hatte zugleich zwölf zu Cordova gearbeitete Thierfiguren, aus Gold und kostbaren Steinen gebildet, deren Mäulern das Wasser entströmte. Das Schloss hatte seinen Namen von einer geliebten Sklavin Abderrhaman's, deren Standbild über der Eingangspforte aufgestellt war. Ein kleiner phantastisch gebildeter Hirsch von Bronze, unter Trümmern, welche man für die des Schlosses hält, vorgefunden und in dem benachbarten Kloster S. Geronimo aufbewahrt, dürfte zu den Schmuckbildern des Schlosses gehört haben.[1]

Nach der Mitte des achten Jahrhunderts wurde Bagdad die Residenz des Khalifenreiches und empfing eine Fülle prachtvoller baulicher Monumente. Die grosse Moschee der Stadt galt ebenfalls als eins der Meistergebäude der Zeit; erhalten scheint Nichts davon; ebenso wenig von den glanzvollen Anlagen, welche damals in den weiter ostwärts der Herrschaft des Islam unterworfenen Landen ausgeführt wurden. — Soviel bis jetzt bekannt, gehört in diesen östlichen Landen nur ein kleines Denkmal der in Rede stehenden Frühepoche an. Es ist eine bauliche Nische, Takht-i-Gero genannt, ostwärts von Bagdad am Uebergange über das Zagrosgebirge belegen. Sie ist im vollen Hufeisenbogen überwölbt und durch die stark ausgesprochene Profilirung der architektonischen Glieder, welche mit Entschiedenheit und selbst mit Glück die antiken Motive wiederholen, sehr bemerkenswerth. So geringfügig an sich, im Verhältniss zu den untergegangenen Monumenten, das Denkmal ist, so bestimmt giebt es sich als das Product einer vollen und bewussten künstlerischen Richtung und verstattet einen begründeten Rückschluss auf deren eigenthümliches Wesen.

[1] Gir. de Prangey, essai, p. 74.

Die armenische und südkaukasische Kunst.

Die Geschichte der Kunst von Armenien und der von ihr abhängigen der südkaukasischen Lande bildet eine Episode zwischen der ersten und der zweiten Periode der muhammedanischen Kunst. Die armenische Kunst ist eine christliche; aber sie steht ebenso in Wechselbeziehung zu der früheren muhammedanischen jener Gegend, wie es mit den politischen Verhältnissen Armeniens, das sich beim Sinken des Khalifats von Bagdad gegen Ende des neunten Jahrhunderts zur selbständigen Herrschaft aufraffte, der Fall ist. Ihre Denkmäler gehören vorzugsweise der Spätzeit des zehnten und der Frühzeit des elften Jahrhunderts an. Mit dem bald darauf erfolgten Fall des armenischen Reiches verliert sie, wie es scheint, im eignen Lande ihre Bedeutung, findet aber in jenen Kaukasuslanden, in welche sie gleichzeitig eingedrungen war, noch auf Jahrhunderte hin eine namhafte Nachfolge.

Das Eigenthümliche der armenischen Kunst betrifft ebenfalls die Architektur. Ihre Grundlage ist byzantinisch, was durch frühes Uebertragen dieses Elementes, von den Ostküsten des schwarzen Meeres her, wo dasselbe schon zeitig Fuss gefasst hatte, veranlasst zu sein scheint. Die innere Disposition des armenischen Kirchengebäudes befolgt das Gesetz der byzantinischen Gewölbkirche, mit der erhöhten Kuppel in der Mitte; nur das durch die einseitigeren Bedingnisse der byzantinischen Sitte Veranlasste, — die Gallerieen für die Weiber, der Narthex für die Ausgeschlossenen, — erscheint sehr selten nachgebildet. Das Aeussere hat in seinen Hauptformen etwas eigen Festes und Geschlossenes. Der äussere Grundriss liebt keine Vorsprünge oder gestattet sie nur in Ausnahmefällen; so treten selbst die Tribunen der Altarseite insgemein nicht nach aussen vor; statt dessen sind schmale und hochaufsteigende Dreiecknischen zur äusseren Scheidung der Tribunen, auch an den Langseiten zur anderweitigen Raumabtheilung, angeordnet. Die äussere Bedeckung der Räume ist überall massives Steinwerk, in der Form der Dachschräge, — über den Kuppeln, besonders charakteristisch für die Gesammterscheinung, als polygonische Pyramide; hiemit sind geradlinige, kräftig wirkende Kranzgesimse verbunden. Bei durchgehend nicht bedeutenden Dimensionen gewinnt das Aeussere der Gebäude durch diese Einrichtungen eine eigenthümliche Energie, welche von dem Typus des Byzantinischen wesentlich abweicht und auf einen anderweitigen Culturzusammenhang, — ohne Zweifel mit Elementen, welche sich in jenen östlichen Gegenden schon herausgebildet hatten, schliessen lässt. Zugleich aber, und fast in Widerspruch hiemit, verbindet sich mit dieser architektonischen Gesammtfassung eine fast spielende Dekoration, auch sie vorzugsweise am Aeusseren des Gebäudes. Es sind flache Relief-

arkaden mit dünnen rohrähnlichen Säulchen, welche die Aussenwände zu erfüllen pflegen und in deren Details und Ornamenten die Formen einer naiven, wohl von Alters her landesüblichen Holzschnitztechnik nachzuklingen scheinen. Die Bögen dieser Arkaden sind halbrund oder auch hufeisenförmig; wie die letztere Form und das Spielende der Ausstattung überhaupt dem orientalischen Wesen entspricht, so mischt sich dann im Einzelnen manche speciell muhammedanische Dekorativform hinein.

Die ältere Residenz des Landes war Vagharschabad, unfern des heutigen Eriwan. In ihrer Nähe war schon im Anfange des vierten Jahrhunderts die Kirche von Etschmiadzin, welches noch gegenwärtig der Sitz des armenischen Patriarchen ist, gegründet worden. Die dortige Kirche erscheint ihrer Anlage nach als ein alterthümlich byzantinisirender Bau, doch mit Theilen, welche einer sehr späten Erneuung angehören. Dagegen zeigt die Kirche der h. Ripsime, zu den Resten von Vagharschabad selbst gehörig und wohl aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, bei einigermaassen complicirten Grundrissformen des Inneren einen Aussenbau von charakteristisch armenischer Anlage, aber noch ohne die dekorative Zuthat. Andre Baureste an andern Orten bezeichnen die Uebergänge zur vollen Entfaltung des armenischen Styles. — Diese erscheint vorzugsweise an den Monumenten von Ani, welches in den Zeiten jenes selbständigen Glanzes von Armenien die Residenz des Landes wurde. Es ist eine ansehnliche Trümmerstadt mit mehr oder weniger erhaltenen



Die Kathedrale von Ani, mit restaurirtem Kuppelthurm.

baulichen Resten, von strengerer oder zierlicherer Behandlung, fast durchgängig aus dem Schlusse des zehnten und dem Beginn des elften Jahrhunderts herrührend. Die Kathedrale des Ortes bildet das klarste und charaktervollste Beispiel des Styles; die Gewölbe ihres Inneren (Tonnengewölbe) sind spitzbogig, die Kuppelpfeiler einfach gegliedert, fast schon nach occidentalisch belebterer Art. Unter einigen Centralbauten ist eine Grabkapelle mit stark heraustretenden Nischen und leichtem thurmartigem Oberbau hervorzuheben. — Dann sind die ehemalige Kirche zu Kars (jetzt die Moschee des Ortes) und der schwerere, zum Theil etwas barocke Bau der Kirche von Dighur, nahe bei Ani, namhaft zu machen. — Die Reste von Khelat, im Nordwesten des Wan-Sees, über welche bis jetzt eine nähere Kunde noch nicht vorliegt, scheinen für die Geschichte der armenischen Kunst gleichfalls von erheblicher Bedeutung zu sein.

In dem Baustyl der südkaukasischen Lande, namentlich ihrer westlichen Districte, scheint das Byzantinische eine breitere Unterlage auszumachen; neben den herübergeführten armenischen Formen tritt es zuweilen wiederum in einer mehr bezeichnenden Weise zu Tage. Zugleich aber lässt sich das Streben erkennen, das dekorative Element des Armenischen nur um so entschiedener zur Geltung zu bringen, was denn mancherlei üppig phantastische und barocke Erscheinungen zur Folge hat. Die Klosterkirche Sion in Karthli (Georgien), vom Ende des zehnten Jahrhunderts, schliesst sich noch der strengeren armenischen Weise an. Die Kathedrale von Kutais in Imeretien, aus dem Anfange des elften Jahrhunderts, bringt es, besonders in der reichen Ausstattung des Inneren, schon zu einem abenteuerlich phantastischen Wesen. Andre charakteristische Beispiele des elften und des zwölften Jahrhunderts sind die Kirchen von Ghelati, Nikortsminda, Katzkhi in Imeretien und die von Martvili in Mingrelien, alle (mit Ausnahme der erstgenannten) ebenso durch eigenthümliche Centralanlage und dadurch bedingten Aufbau, wie durch die spielende Weise der Ornamentik bemerkenswerth. Die Kirche von Pitzunda (Bidschwinta) in Abkhasien vereinigt eine entschieden byzantinische Disposition mit spätorientalischen Formen des Aufbaues.

Das Innere dieser kirchlichen Gebäude hat eine reiche bildliche Ausstattung, welche, neben einzelnen Reliefsculpturen, die zuweilen an sassanidische Vorbilder erinnern, aus umfassenden Wandmalereien besteht. Der Typus der letzteren schliesst sich dem byzantinischen an, löst aber — soviel uns davon an nachbildenden Proben bekannt geworden — die stylistische Strenge,

welche der byzantinischen Darstellungsweise auch bei aller Erstarrung noch einen künstlerischen Werth giebt, in ein barbarisches, styllos verwildertes Wesen auf. Die bildnerische Unfähigkeit entspricht der Bildlosigkeit der Muhammedaner und dient nicht minder dazu, den Kreis, welchem die armenische und die von ihr abhängige Kunst sich einreiht, zu bezeichnen. —

In der weiteren Entwickelung der asiatisch muhammedanischen Architektur zeigen sich Elemente aufgenommen, die zu den charakteristischen der armenischen Architektur gehören.

Zweite Periode der muhammedanischen Kunst.

Die zweite Periode der muhammedanischen Kunst beginnt mit dem elften Jahrhundert und dauert bis zur Zeit um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Fast durchgehend treten gegenwärtig, in mehr oder weniger genauem Einklange mit der angegebenen Zeitbestimmung, neue politische Gestaltungen, neue Staatenbildungen, neue Dynastieen in den muhammedanischen Landen hervor. Die Kunst wirft das Band der traditionell überkommenen Form von sich und sucht für den Drang, von welchem sie bewegt ist, den unmittelbar bezeichnenden Ausdruck zu gewinnen. Das gewonnene Selbstbewusstsein spricht sich in dem eigenthümlich Machtvollen der architektonischen Gesammtanlage aus. Der dekorative Trieb wird zum entscheidenderen Bedingniss für die Behandlung der Einzelform, aber auch sie erscheint von demselben machtvollen Zuge bewegt. Ein stolzes jugendliches Ringen bekundet sich in den Monumenten dieser Epoche, deren Energie im Ganzen, deren phantastische Kühnheit im Einzelnen zuweilen von sehr anziehender Erscheinung ist, bei denen aber das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelwirkung noch nicht immer erreicht wird und die somit mehrfach, zumal in Gegenden, wo der Sinn dumpfer bleibt, ein gewaltsames Gepräge gewinnen. In der Ornamentbildung hat die byzantinische Reminiscenz keine hervorstechende Bedeutung mehr; statt ihrer ist der üppigere Schwung des eigentlich Orientalischen, aber ebenfalls noch in grossen und starken Linien, vorherrschend. Die Zellenwölbung, zur Vermittelung architektonischer Uebergänge, findet im Laufe dieser Zeit eine mehr und mehr sich verbreitende Anwendung.

In Spanien begann mit dem elften Jahrhundert die Macht des Khalifats von Cordova zu sinken. Selbständige Fürstenthümer erhoben sich an dessen Stelle, bis ihre Macht, gegen den Schluss des Jahrhunderts, der Herrschaft der Almoraviden, um die Mitte des zwölften Jahrhunderts der der Almohaden anheimfiel. Beide Dynastieen hatten in dem westlichen Afrika ihre Heimat; die maurischen Lande von Afrika vereinten sich unter ihnen mit den muhammedanischen Landen Spaniens zur gemeinsamen Herrschaft. Der Baustyl dieser Lande empfängt hienach den Namen des „maurischen".

Zunächst, um die Mitte und in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, war besonders Toledo als glanzvoller Königssitz von Bedeutung. Verschiedene bauliche Reste erinnern an diese Epoche und enthalten die, ob zum Theil auch nur fragmentirten Zeugnisse der neuen architektonischen Bewegung. Die mächtige und in energisch dekorativen Formen ausgestattete Puerta del



Puerta del Sol zu Toledo.

Sol, — die in dem Meierhofe der Galiana enthaltenen Ueberbleibsel des königlichen Schlosses, in dessen Innerem ebenfalls noch die Theile einer glänzenden Dekoration, mit grossartigen Zackenbögen, erhalten sind, — Einzelstücke an kirchlichen Gebäuden gehören hieher. Besonders bemerkenswerth ist die Kirche

S. Maria la Blanca, ursprünglich eine jüdische Synagoge, ein fünfschiffig basilikenartiger Bau mit kühnen Hufeisenbögen und ebenfalls mit phantastisch glänzenden Detailbildungen versehen. Auch ein in mächtig dekorativen Formen aufgeführter basilikenartiger Rest auf dem wüsten Felde von Humanejos schliesst sich diesen Ueberbleibseln als ein sehr charakteristisches Beispiel an.

Andrer Prachtanlagen erfreute sich Sevilla, am Schlusse des zwölften Jahrhunderts. Vor Allem die in dieser Zeit (um 1195) erbaute grosse Moschee der Stadt war von hervorragender Bedeutung. Ein Theil der Aussenmauern der letzteren (zum Einschlusse der gegenwärtigen Kathedrale gehörend) und der mächtige Minaret, welcher den Namen der „Giralda“ führt, sind noch erhalten. Hier macht sich eine Dekoration der architektonischen Masse durch grosse Feldertheilungen und eine Füllung der Felder durch reiche Ziegelmuster geltend. Die Giralda, in starker Masse viereckig und unverjüngt emporsteigend, ist durch diese Dekoration, welche zugleich im Wechselverhältniss mit der Fensteranordnung steht, von energisch prachtvoller Wirkung; sie hat, mit einem modern barocken Oberbau, welcher an die Stelle der früheren phantastisch maurischen Bekrönung getreten ist, eine Gesammthöhe von 260 Fuss. Anlage und Ausstattung des Thurmes gaben das Vorbild für andre, wie sich solche, doch freilich von geringerer Bedeutung, an andern Baulichkeiten von Sevilla und der Umgegend vorfinden. — Auch das Schloss von Sevilla, der Alcazar, empfing in dieser Epoche namhafte Erneuungen, von denen, neben älteren und ansehnlichen späteren Theilen, noch Stücke vorhanden sind.

Sehr bedeutende monumentale Unternehmungen fanden gleichzeitig in den afrikanischen Stammlanden der herrschenden Geschlechter statt. Andalusische Baumeister wurden zu deren Ausführung herübergezogen. Marokko, die afrikanische Residenz, schmückte sich mit prächtigen Bauwerken; ebenso Fez, Rabat, Mansuria. Die Minarets der Hauptmoscheen von Marokko und Rabat entsprechen in dem Allgemeinen ihrer Anlage der Giralda von Sevilla; die drei Thürme sollen von demselben Architekten, Géber, erbaut worden sein. Es fehlt indess noch an eingehender Kunde über die marokkanischen Monumente und somit auch an dem Nachweise darüber, wieviel im Uebrigen aus der in Rede stehenden Epoche erhalten ist.

Sicilien besitzt einige Bauwerke muhammedanischen Styles, welche in diese Epoche fallen. Es ist zwar nicht sicher festgestellt, ob überhaupt Etwas von ihnen wirklich noch der muhammedanischen Herrschaft, welche hier bereits in der Spät-

zeit des elften Jahrhunderts ihr Ende erreichte, angehört; ihr Gepräge ist aber entschieden das der muhammedanischen Kunst, der sich, wie dem sonstigen Reichthume arabischer Cultur, die neuen normanischen Herrscher zunächst gern zuneigten.

Es sind einige Schlösser in der Umgebung von Palermo, Lustsitze, die mit reichen Gartenanlagen umgeben waren. Ihr Aeusseres giebt sich — charakteristisch für die in Rede stehenden Entwickelungsverhältnisse der Kunst und zugleich für historische Zustände, in welchen die steten Wechselfälle des Krieges maassgebend sein mussten, — als energisch feste, kastellartige Masse, im geschlossenen Viereck, mit vortretenden Erkern auf den Seiten, die Wandflächen durch hohe spitzbogige Nischen mit wenig kleinen Fenstern erfüllt. Im Innern bildet sich ein mittlerer Hauptraum, der ursprünglich, wie es scheint, unbedeckt war und dem sich, in mehreren Geschossen, die Seitenräume anschliessen. Reicher Schmuck war diesem Inneren, besonders dem Mittelraume, zugetheilt; die Ueberwölbungen der Wandnischen durch jene spielenden Zellengewölbe kommen hier mehrfach, zum Theil schon in reichlicher Ausbildung, vor. Wie bereits in dem Schlosse der Azzahra, so war auch hier das Innere durch springende Wasser erfrischt, die sich dann in die Gärten und die umherliegenden, luftig schattigen Pavillons vertheilten. Von dem, vielleicht ältesten dieser Schlösser, Favarah (Mare Dolce), ist nur noch ein Theil erhalten. Das Schloss Zisa ist noch in seinen wesentlichen Theilen vorhanden; doch gehört (abgesehen von späteren Herstellungen) die Ausstattung seines inneren Hauptraumes zum grossen Theil einer schon abweichenden Erneuung, in dem eigenthümlich ausgebildeten normannisch-sicilischen Style der Zeit um den Schluss des zwölften Jahrhunderts, an. Das Schloss Kuba befindet sich im Inneren in verwahrlostem Zustande, hat aber noch die Reste einer edlen Dekoration muhammedanischen Styles. Die arabische Inschrift an der äusseren Bekrönung dieses Gebäudes bezeichnet dasselbe indess bestimmt als einen Bau aus der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts.

Aegypten stand seit der Spätzeit des zehnten Jahrhunderts unter der Herrschaft der fatimitischen Khalifen, denen im J. 1171 (mit Saladin) die der Ajubiden folgte; die letzteren regierten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Die stolzen Mausoleen dieser Herrschergeschlechter, bei Kairo, gehören wiederum zu den bezeichnendsten Denkmälern der zweiten Epoche. Es sind Kuppelgebäude, im Sinne der kuppelgewölbten Grabkapellen, welche schon in der altchristlichen Architektur beliebt waren.

Aber ihre Fassung und Behandlung ist zumeist sehr eigen. Ueber einem hohen Viereck erhebt sich die aufsteigende Kuppel, deren Fensterkranz (ein Tambour) das Licht einwärts fallen lässt. Die Hauptformen haben eine einfache Grösse; sie verbinden sich mit vollen und wirksamen Dekorationsformen, welche das Gesims



Mausoleum bei Kairo.

des viereckigen Unterbaues mit blumigen Zinnen umsäumen, in phantastisch geschwungenen Linien zu dem Rundbau der Kuppel hinüberführen und diese selbst, die im straff überhöhten Halbkreise gebildet zu sein pflegt, mit einem kräftigen, mehr oder weniger verschlungenen Linearmuster schmücken. Kleine Moscheen, in ähnlicher Art durchgebildete Minarets befinden sich mehrfach neben den Grabgebäuden; das Ganze bildet gegenwärtig eine Trümmerstadt, an deren genügender Durchforschung es einstweilen noch fehlt. Ihr schliesst sich, als eine grössere Anlage, die Moschee Barkauk vom J. 1149, mit den Grabdomen des Erbauers und seiner Familie, an. Die Moschee befolgt die Hofdisposition der älteren Moscheen von Kairo; die Arkaden ihrer Hallen haben ein sehr geringes Maass architektonisch künstlerischer Durchbildung; sie sind durchaus mit kleinen Kuppeln eingewölbt. — Im Uebrigen rühren zu Kairo aus dieser Epoche (aus dem elften Jahrhundert) ein Paar mächtige Stadtthore her, Bab-el-Nasr und Bab-el-Fotuh, beide durch ihre gediegene

Festigkeit und entsprechende dekorative Ausstattung an Einzelstellen bemerkenswerth; und (sofern sie noch erhalten) die Ueberbleibsel spitzbogiger Säulenhallen, der sogenannten „Josephshalle“, welche einem Pallaste Saladins angehörten.

Zu Jerusalem scheint die Moschee Omar's (S. 342), welche während der christlichen Herrschaft zur Kirche geweiht war, nach der Eroberung der Stadt durch Saladin (1187) eine neue Ausstattung empfangen zu haben. Insbesondre das Aeussere, mit den hohen spitzbogigen Nischen, dem reichen musivischen Täfelwerk seiner Seitenwände und der in edler Spitzbogenlinie geführten Kuppel, scheint dem künstlerischen Charakter dieser Epoche zu entsprechen.

In Klein-Asien, dessen grösserer Theil gegen Ende des elften Jahrhunderts für den Islam erobert ward, erhub sich das Reich der seldschukischen Sultane von Iconium. Seine Blüthe gehört dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an, besonders der Regierung des Alaeddin Keikobad (1222—1237). Sie bekundete sich durch architektonische Denkmäler, welche das energische Gepräge der in Rede stehenden Periode haben, doch allerdings mit gewissen bezeichnenden Eigenthümlichkeiten. Die seldschukische Architektur nimmt Elemente desjenigen architektonischen Styles auf, welcher den Hauptformen des armenischen Styles ihr Sondergepräge aufgedrückt hatte; es ist insbesondre das polygonisch pyramidale Steindach über dem Kuppelraume, welches sie gleich dieser vorzieht, während sonst die uns bekannten Erscheinungen der muhammedanischen Architektur überall auch im Aeusseren die Bogenlinie der Kuppel hervortreten lassen; (wobei jedoch zu bemerken, dass wir die früheren Epochen der muhammedanischen Architektur in den östlich asiatischen Landen nicht kennen und dass hier, wie bereits angedeutet, jenes armenische Motiv im weiteren Umfange verbreitet sein mochte.) Die geradlinige Form ist geeignet, der seldschukischen Architektur wie der armenischen etwas Festeres, Strengeres zu geben; dies tritt uns, soweit wir ihre Monumente bis jetzt kennen, hie und da auch in dem Uebrigen der Gesammtfassung, in der breiten Energie der Ornamentik entgegen. Zugleich aber ist eine Neigung zum Willkürlichen in ihr, ein gewisser barbarisirender Zug, der im Einzelnen zu schwerfällig barocker Behandlung führt.

Die Stadt Iconium (Konieh) hat verschiedene Monumente, welche besonders der Epoche des genannten Alaeddin zugeschrieben werden: die Ruinen des Schlosses, dessen Aussenmauern mit kleinen Arkadengallerieen, wie die Pallastgebäude deutscher Fürstensitze der Zeit, versehen sind, und dessen Innenräume,



Schloss der Seldschuken zu Iconium.

soviel davon bis auf die neuere Zeit vorhanden war, die glänzendste Ornamentik entfalteten; und mehrere Moscheen und Medresseh's (Gebäude gelehrter Schulen mit eigenthümlicher Hofeinrichtung), deren Portale mit mächtigen Ornamentformen aus hellem und dunklem Marmor geschmückt sind und zu deren Seiten sich leicht aufsteigende Minarets mit zierlich dekorativer Zuthat erheben.[1] — Die Stadt Nigdeh ist durch die Mausoleen der seldschukischen Herrscher ausgezeichnet, Monumente von polygonischer Form und mit jener pyramidalen Bekrönung; unter ihnen das Grabmal der Fatma-Kadun (angeblich, doch gewiss irrthümlich, aus dem siebzehnten Jahrhundert), mit reich schmückender, aber zum Theil lastender Ausstattung. — Caesarea (Kaisarieh) hat ein einfacheres Grabmonument der Art, das des Huën, in dem Vorhofe der dortigen grossen Moschee (deren Bau der folgenden Epoche angehört). — Erzerum verbindet mit einem ansehnlichen Grabmonumente von ähnlicher Disposition das Gebäude eines Imaret (eines Hospizes), einer Hofanlage mit zweigeschossigen spitzbogigen Arkaden zu den Seiten, einem reichgeschmückten Portal im Style der iconischen Bauten und leichten Minarets neben diesem. Das Gebäude führt den Namen Tschifteh-Minareh (die zwei Minarets).

Gleichzeitig zeigt sich die seldschukische Kunst den Versuchen bildnerischer Ausstattung nicht abgeneigt. Zahlreichen Figuren sitzender Löwen, welche der antiken Kunst angehören und zum Schmucke der baulichen Anlagen verwandt sind, gesellen sich einige zu, deren barbarische Arbeit füglich nur auf eine Beschaffung in dieser Epoche schliessen lässt. An dem spitzbogigen Portale, welches in den Bazar von Iconium führt, sind oberwärts, zu den Seiten des Bogens, schwebende Flügelgestalten, männlich

[1] Der in abweichendem Style behandelte „blaue Medresseh" ist später. S. unten.

bekleidete, angebracht, deren Styl lebhaft an sassanidische Sculpturen erinnert. Das Grabmal der Fatma-Kadun zu Nigdeh ist, neben seinen übrigen Zierden, mit eigenthümlich phantastischen Harpyienfiguren geschmückt, welche sich auf allen Seiten des Monumentes wiederholen. U. s. w. —

Für die muhammedanische Kunst dieser Periode in den mesopotamischen, den persischen, den indischen Landen fehlt es wiederum an Kunde und Anschauung.

Dritte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die dritte Periode ist von der Mitte des dreizehnten bis zur Zeit um die Mitte, theilweise bis gegen den Schluss des funfzehnten Jahrhunderts hinabzuführen. Der Wechsel der politischen Verhältnisse bildet auch hier den Rahmen, innerhalb dessen die neuen Entwickelungen der muhammedanischen Kunst zur Erscheinung kommen. Diese bestehen einerseits in einer Durchbildung des Ornamentistischen, welche auf dem Grunde und nach Maassgabe der bisher vorherrschenden baulichen Gestaltung das Wechselverhältniss zwischen Gesammt- und Einzelform zum vollsten Einklange bringt und die erdenklich reichste Wirkung harmonisch ausprägt; theils hängen sie mit einem Streben nach grösserer Totalität der baukünstlerischen Composition zusammen und bilden hierin die Vorbereitungen und Uebergänge zu neuen Richtungen, welche in der folgenden Periode ihre Erfüllung finden.

Jene vollendete Entfaltung des bisherigen Strebens gehört insbesondre Spanien an. Die muhammedanische Macht war zwar, zurückgedrängt von der christlichen, bereits auf einen kleinen Theil im Süden der Halbinsel eingeschränkt, auf das Königreich Granada, das als solches um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts beginnt und im J. 1492, mit der Eroberung der Stadt Granada durch die christlichen Waffen und der Unterdrückung des muhammedanischen Glaubens in Spanien endet. Aber aller Glanz des maurischen Lebens fasste sich an dem Königshofe von Granada zusammen und hinterliess sein künstlerisches Abbild in baulichen Monumenten, von denen namhafte Beispiele auf unsre Zeit gekommen sind. Auch fanden diese reizvollen Muster, unter dem vielseitigen und romantischen Verkehr zwischen den christlichen und den muhammedanischen

Bewohnern des Landes, bei den ersteren einen zu lebhaften Beifall, als dass sie dieselben nicht mehrfach hätten nachahmen oder selbst durch maurische Werkmeister ausführen lassen sollen. Es nimmt somit auch hier die Bauthätigkeit unter christlicher Herrschaft an der muhammedanischen Theil.

Das bauliche Meisterwerk der Zeit ist das königliche Schloss, welches in der über der Stadt Granada gelegenen Citadelle, der Alhambra, ausgeführt wurde. Die mächtigen Bauten der Citadelle beginnen um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts; der Bau des Schlosses fällt in die Zeit um die Mitte und besonders in die zweite Hälfte des vierzehnten. Nach der Eroberung Granada's wurde Manches von dem letzteren zerstört, zum Theil, um einem (unvollendet gebliebenen) schweren Prachtbau modernen Styles Platz zu machen; doch stehen noch ansehnliche Theile, und zwar, wie es scheint, die vorzüglichst schmuckreichen, diejenigen, welche die eigentlichen Wohnräume der maurischen Könige enthielten. Es ist eine Hof-Architektur im ächten heimischen Sinne der arabisch-maurischen Nation; schattende Arkaden ziehen sich zu den Seiten der Höfe hin, luftige Hallen und Gemächer lehnen sich an, fliessende und springende Wasser geben den geschlossenen wie den unbedeckten Räumen Kühlung und Leben. Die Mitte der Gesammtanlage scheint der „Hof der Alberca“, mit einem gedehnten Wasserbecken in der Mitte und ansehnlichen Arkaden an den Schmalseiten, eingenommen zu haben. Er führt in den prächtigen Audienzsaal, die „Halle der Gesandten“, welche das Innere eines vorspringenden Festungsthurmes, des „Thurmes des Comares“, ausfüllt. Westwärts von dem Hofe der Alberca ist Weniges erhalten; dort scheint sich u. A. eine kleine Moschee, von der noch Stücke vorhanden sind, angeschlossen zu haben. Ostwärts ist der säulenumgebene „Löwenhof“, mit glanzvollen Sälen, dem der „Abencerragen“ und dem der „beiden Schwestern“, zu seinen Seiten und einer gedehnten Gallerie, der sogenannten „Halle des Gerichts“, im Grunde. Neben diesen Räumen, wieder mit andern Höfen in Verbindung, ist eine stattliche Bäderanlage. Der bauliche Styl ist nur Schmuck; die baulichen Formen geben, statt der Veranschaulichung eines constructionellen Bedingnisses und dessen künstlerischer Belebung, nur den Ausdruck zierlichsten Spieles, (wobei auch technisch das Constructionelle in dem Maasse zurücktritt, dass Bedeckungen und Bogenwölbungen nur aus buntgemustertem Holzwerk oder aus Gypsstuck über einer Holzunterlage bestehen.) Ein in den wechselndsten Formen gebildetes Täfelwerk farbiger Fayencen deckt den Untertheil der Wände; darüber sind diese mit Teppichmustern bekleidet, deren höchst mannigfaltige, aber streng symmetrische Blumen- und Linearformen (jene in der zumeist weich geschwungenen Form der Lotosblume) dem Stuck eingepresst und glänzend bemalt und vergoldet

sind, und zwischen denen die Bänder und Felder der Inschriften sich hinziehen. Die Wölbungen über den Räumen haben jene spielenden Zellenformen, die ebenso in Gold und Farben leuchten und die sich, in wechselnd gesenkten Ansätzen und Hebungen, häufig zu seltsamen Tropfsteinbildungen umgestalten. Die Säulen der Arkaden sind überaus schlank, licht, fein, Bögen und Wände über ihnen in derselben Teppichmanier behandelt; die Bogenform selbst ist allem kreisenden und schwingenden Gesetz abgethan,



Portikus des Generalife zu Granada.

wiederum einem feingezackten, zierlichst umsäumten Teppich-Ausschnitt vergleichbar, zuweilen selbst jenes Motiv der Zellenwölbung in fast barocker Weise aufnehmend. Es ist ein phantastisches Wirrniss wie das eines üppigen Blumengartens, und die Inschriften, die zum Theil das Gebäude selbst dichterisch preisen, geben ihm ausdrücklich eine solche Bezeichnung; doch aber geht ein bestimmtes rhythmisches Element sowohl durch die Austheilung des Schmuckes im Einzelnen als durch die räumliche Gesammtwirkung, namentlich auch in der Beziehung der letzteren zu den Höfen und den Wassern in deren Mitte, so dass das Wundervolle und Zerstreuende dennoch eine einige, in sich gehaltene Stimmung hervorzubringen geeignet ist. Nicht unwesentlich trägt hiezu die edle Form der Säulen bei, über deren leichtem Schafte als Kapitäl ein voller, fest gegliederter Blumenkelch, im glücklichsten Verhältniss zu dem Spiele der Bögen,

emporquillt. Diese Säulen enthalten die schönste architektonische Einzelform, welche die gesammte Kunst des Islam hervorgebracht hat. — Der Raum der Alhambra schliesst ausser dem Schlosse noch andre kleine Baulichkeiten derselben Behandlung in sich ein. Der „Thurm der Infanten" ist eine der zierlichsten von diesen. Ausserhalb der Citadelle liegt ein nicht minder reizvoller königlicher Lustsitz, der Generalife, derselben Epoche und künstlerischen Richtung angehörig. Der Portikus, in welchem sich das Gebäude des letzteren gegen Garten und Wasseranlagen öffnet, ist durch seine edel gemessenen Verhältnisse von vorzüglich ausgezeichneter künstlerischer Bedeutung. — Auch in der Stadt Granada befinden sich Einzelreste von der maurischen Architektur derselben Epoche, zum Theil, je nach dem äusseren Zweck der Anlage, von etwas mächtigeren Hauptformen.

Zur weiteren Ausstattung der Prachträume der Alhambra ist sodann auch die Thätigkeit bildender Kunst herangezogen. Im Einzelnen für dekorative Zwecke, wie bei dem Brunnen, welcher die Mitte des Löwenhofes einnimmt. Die Schale desselben wird von zwölf wasserspeienden Löwen getragen, die, ihrer Stellung entsprechend, in einer sehr strengen, architektonisch stylisirten Weise behandelt sind. Ein sarkophagartiger Brunnentrog, in einem andern Theile der Alhambra, hat an seiner Vorderseite ein Relief, Gazellen vorstellend, welche von Löwen überfallen werden, eine allerdings barbarische, nur den geringsten Sinn für Form verrathende Arbeit. Einige emaillirte Prachtvasen, im Schlosse, sind mit Rankenwerk und Thierfiguren, die letzteren von völlig phantastischer, arabeskenhafter Form, versehen. — Einen ungleich grösseren künstlerischen Gehalt haben



Aus den Gewölbmalereien der Alhambra.

die auf Pergament ausgeführten Malereien der länglichen Gewölbkuppeln, welche über drei breiten Nischen, zur Seite der am Löwenhofe hinlaufenden „Gerichtshalle“, angeordnet sind. Die mittlere derselben enthält die Darstellung einer Versammlung maurischer Fürsten, die beiden andern die Scenen ritterlichen Lebens in Abenteuer und Minne, Mauren und Christen gemischt, jene im einzelnen Falle als Sieger über diese, das Lokal der einen Darstellung als ein christliches, das andre als ein maurisches gefasst und das letztere in seinen Architekturen auch für die Anschauung des Baulichen von Interesse. Höchst merkwürdige Dokumente der Zeit und des freieren Sinnes des Maurenthumes von Granada, dürfen sie doch wohl nicht der Hand eines Eingebornen zugeschrieben werden; wenigstens tragen sie entschieden das Gepräge des in den christlichen Malerschulen der Zeit ausgebildeten Styles. [1] —

Zu den Anlagen maurischen Styles, die ausserhalb Granada, im christlichen Spanien, ausgeführt würden, gehört als ein Hauptwerk der prachtvolle Audienzsaal mit seinen Nebenräumen im Alcazar von Sevilla, den König Peter der Grausame bald nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts erbauen liess. Auch hier herrscht eine Einrichtung, welche das Ganze wie ein teppichähnliches Schmuckwerk behandelt; doch ist die architektonische Formation nicht in derselben unbedingten Weise, wie im Alhambraschlosse, der dekorativen Lust geopfert. Die Arkaden, welche sich nach den Seitengemächern des Saales öffnen, haben wiederum die entscheidendere Hufeisenform, über Säulen, welche der Antike nachgebildet erscheinen; auch haben die Arkaden im Ganzen einen festeren architektonischen Einschluss. — Eine ähnliche, an dem energischen Charakter der vorigen Periode etwas mehr festhaltende Behandlung zeigt sich auch an andern baulichen Monumenten der Zeit, deren verschiedene sich namentlich zu Toledo erhalten haben. Der dort befindliche sogenannte „Taller del moro“, gleichfalls ein Theil eines Pallastbaues, hat die Reste einer dekorativen Ausstattung von verwandter Pracht.

Aegypten stand in dieser Periode unter der Herrschaft der mamlukischen Sultane. Ihrer Zeit gehören einige Moscheen zu Kairo an, welche auch ihrerseits das Streben nach glänzender Behandlung, doch zugleich den Mangel einer bestimmten

[1] Eine nähere Charakteristik dieser Gemälde, nach trefflichen Copien von E. Gerhardt, in meinen kl. Schriften, II, S. 687. Ich hatte geglaubt, sie als Arbeiten eines christlich spanischen Künstlers aus der Frühzeit des funfzehnten Jahrhunderts bezeichnen zu dürfen; Passavant (die christliche Kunst in Spanien, S. 68) eignet sie der Hand eines Italieners vom Schlusse des vierzehnten Jahrhunderts zu.

Schule und Richtung erkennen lassen. Eine dieser Moscheen, vom J. 1305, ist die mit andern Räumlichkeiten und besonders mit dem Grabmal des Erbauers verbundene M. Kalaun; das Grabmal und die der Strasse zugekehrte Façade der Moschee sind reich und eigenthümlich behandelt, doch in einer Weise, welche eine Einmischung des italienisch mittelalterlichen Geschmackes zu verrathen scheint. Aehnlich ein prächtiger und in edler Form ausgeführter Portalbau bei der Moschee El Azhar. Sehr eigenthümlich dagegen ist die Moschee Hassan vom J. 1379. Sie hat die alte Hofeinrichtung, aber in einer Umbildung, welche eine grossartigere und mehr einheitliche räumliche Wirkung erstrebt. Die Hallen umher, sowohl die geringeren an den Seiten als die grössere für die gottesdienstlichen Zwecke, sind eine jede zum mächtigen, vorn offnen, mit hohem spitzbogigen Tonnengewölbe überdeckten Raume geworden. Hinterwärts schliesst sich das Grabmal des Erbauers als ebenso mächtiger, reich geschmückter Kuppelbau, mit höchst stattlichen Minarets zu den Seiten, an. Dagegen hat die Moschee El Moyed, angeblich vom J. 1440, wiederum völlig die alte Hofdisposition, mit umgebenden Arkadenhallen in wenig künstlerischer Behandlung. Ein kleines, mehr geschlossenes Gebäude ist die Moschee Kaïtbaï, vom J. 1492, dies durch die zierlichste dekorative Ausstattung im Inneren und Aeusseren eigenthümlich bemerkenswerth.

Klein-Asien erscheint, wie schon in der vorigen Periode, doch in andrer Art, als das Land der Stylmischungen und Uebergänge.

In diesem Betracht ist zunächst das Gebäude der Moschee von Caesarea (Kaisarieh) anzuführen. Auch sie hat noch die alte Hofdisposition, doch wiederum in eigner Anordnung, indem (ausser einem kleinen Eckplatze, welcher das Grabmal des Huën, S. 359, einschliesst,) nur ein mässiger Theil in der Mitte des vorderen Raumes unbedeckt ist und diesem sich tiefere Arkadenhallen anschliessen, wie von solchen auch der eigentliche Körper der Moschee ausgefüllt wird. Die Hallen sind von Reihen kleiner Kuppeln (ähnlich wie die der Moschee Barkauk bei Kairo) bedeckt; sie selbst werden durch Pfeiler und gedrückt geschweifte Bögen gebildet, Letzteres eine Form, welche in dieser Zeit sich zuerst geltend zu machen beginnt und deren Ursprung voraussetzlich (worüber es einstweilen freilich noch an einem unmittelbaren Nachweise fehlt) den Ostlanden des Islam angehört.

Die vorzüglichsten kleinasiatischen Monumente dieser Periode wurden durch die Herrscher der osmanischen Dynastie, welche in der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts in den

nordwestlichen Theilen der Halbinsel auftrat, diese der byzantinischen Herrschaft entriss und den folgenreichen Kampf zur Eroberung des griechischen Kaiserthums begann, gegründet. Brussa wurde die Residenz der osmanischen Fürsten; ihre baulichen Denkmäler, welche hier in Betracht kommen, fallen in die Spätzeit des vierzehnten und in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts. Die letzteren haben noch einzelne Reminiscenzen an den Styl der seldschukischen Bauweise, verbunden mit dem entschiedneren Einmischen jener geschweiften östlichen Formen; während gleichzeitig, durch die politische Richtung der osmanischen Macht gegen den Occident veranlasst, die Aufnahme von Elementen der christlichen Architektur, sowohl und vornehmlich der byzantinischen als im Einzelnen auch der des westlicheren (etwa italienischen) Europa, ersichtlich wird. Die osmanischen Monumente dieser Zeit bekunden somit das auffälligste Gemisch verschiedenartiger Grundmotive und ausstattender Einzelheiten. Vorzüglich wichtig ist einerseits, dass das Vorbild des Byzantinischen die Veranlassung giebt, bei dem Bau der Moscheen allmählig mit der alten Hallendisposition zu brechen und statt dessen, für den Körper des Gebäudes, ein einheitlich geschlossenes Inneres durch einen grossen Kuppelraum zu gewinnen;[1] andrerseits, dass aus der Mischung jener verschiedenartigen Formen ein dekorativer Geschmack hervorgeht, der, besonders durch die Anwendung mehrfarbigen Materials und dessen rhythmischen Wechsel, nicht selten den Ausdruck einer eigenthümlichen Energie empfängt.

Die Mehrzahl der Monumente gehört der Regierungsepoche Murad's I. (1360—89) an. Unter ihnen ist zunächst die grosse Moschee (Ulu-Dschami) von Brussa zu nennen, welche, etwa nach dem Muster der von Caesarea, noch der alten Hallendisposition folgt, doch nur mit einem kleinen unbedeckten Einzeltheil in der Mitte des Ganzen. — Dagegen ist die „grüne Moschee" von Nicäa (Isnik) bereits ein einfacher Kuppelbau, mit einem, in strengen Formen gebildeten, aber zugleich zierlich ausgestatteten spitzbogigen Portikus; — während die Moschee von Tschekirgeh bei Brussa in dem Hauptheile ihrer Anlage völlig dem Vorbilde des byzantinischen Kirchenbaues folgt und ihr Arkadenportikus sich dem westländisch- (italienisch-) gothischen Style auffällig nähert. — Eine zweite Moschee Murad's zu Brussa ist ein umfassender Kuppelbau, mit reichem geschweift spitzbogigem Portikus. Ihr schliessen sich die Mausoleen des herrschenden Geschlechtes und die stattliche Anlage eines Medresseh

[1] Die Anwendung der Kuppeln in der muhammedanischen Architektur bis zu dieser Epoche erscheint, soviel wir urtheilen können, stets entweder nur als ein mehr untergeordnet constructives oder dekoratives Element, oder zur Erfüllung von Sonderbedingnissen (wohin z. B. auch die Kuppel über dem heiligen Fels in der Moschee Omar's zu Jerusalem zu rechnen ist) angewandt.

an. — Aehnlich sind, ebendaselbst, die Moscheen Bajazet's (um 1400) und die jüngere und glänzend ausgestattete Muhammeds I. (Ein Erdbeben, welches im Frühjahr 1855 die Stadt Brussa heimgesucht hat, scheint auch den vorstehend genannten Monumenten sehr verderblich geworden zu sein.)

In Europa war die osmanische Macht bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts siegreich eingedrungen. Adrianopel wurde für diese Zeit der Sitz ihrer dortigen Herrschaft. Die Moschee Bajazet's zu Adrianopel, ein einfach mächtiger Kuppelbau, steht mit den bezüglichen Monumenten von Brussa in gleicher Reihe.

Endlich kommen für diese Periode auch die Lande des ferneren Ostens in Betracht, indem wir von der Gestaltung, welche die muhammedanische Architektur in ihnen empfing, für diese Zeit wenigstens einige Anschauung besitzen. Soviel wir urtheilen können, scheint hier eine Ausbildung ernster und massenhaft bedeutender Hauptformen, verbunden mit einer schmuckreichen, aber in eigenthümlichem Adel gehaltenen Ausstattung, — ebenso beachtenswerth an sich wie in ihrer Eigenschaft als Grundlage der folgenden architektonischen Entwickelungen dieser Gegenden, — stattgefunden zu haben.

Für Persien war es die Herrscherepoche der Khane mongolischen Stammes, deren Gebiet zeitweise ein sehr umfassendes war und sich vor der ansehnlicheren Ausbreitung der osmanischen Macht selbst über den grössten Theil Klein-Asiens erstreckte. Zu den Denkmälern ihrer Epoche gehören einige merkwürdige Thürme in den nördlichen Gegenden des Reiches, die als Grabmonumente errichtet zu sein scheinen, von polygonischer Gestalt, oberwärts kuppelartig gekrönt und mehr oder weniger reich mit klaren dekorativen Zierden versehen. Derartige Denkmäler sind zu Eriwan, zu Selmas am Urmia-See und zu Naktschewan nachgewiesen; das letztere ist neuerlich eingestürzt. — Sodann die grossartige Moschee mit dem Grabmale des Khoda-Benda zu Sultanieh. Dies ist ein mächtiger achteckiger Kuppelbau (die Spitze der Kuppel 145 Fuss über dem Boden), die Kuppelanlage, so sehr sie das bis dahin übliche Maass der kuppelgewölbten Mausoleen überschreitet, doch voraussetzlich durch das Vorbild von solchen und durch den Bezug des Gebäudes auf seinen Grabmalzweck veranlasst. Das Aeussere, unterwärts schon seiner Ausstattung beraubt, zeichnet sich durch die reine Spitzbogenlinie der Kuppel, durch deren einfachen Schmuck mit farbig glasirten Ziegeln und durch die Gallerie, welche den Fuss der Kuppel umgiebt und über deren Ecken sich kleine Minarets



Moschee zu Sultanieh.

erheben, aus; das Innere hat eine einfach grossartige Nischenanordnung mit mässig geschweiften Spitzbögen und eine reiche farbige Dekoration, deren Ornamente in ebenso gemessenen Formen wie Farben (Blau, Weiss, Gold) gehalten sind.

Wenn diese Monumente, und namentlich das letztgenannte, dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben sind, so dürfte ein andres, welches das Gepräge der persischen Kunst in nicht minder entschiedener Weise trägt, noch aus dem Schlusse des dreizehnten herrühren. Dies ist der prächtige sogenannte „blaue Medresseh“ zu Iconium. Die angedeutete frühere Bauzeit setzt dies Gebäude allerdings noch in die Zeit der seldschukischen Sultane von Iconium; doch fand in der That schon damals eine lebhafte Wechselwirkung mit Persien und die Aufnahme persischer Cultur (z. B. persischer Poesie) am Hofe von Iconium statt. Es ist ein, in gemessen spitzbogigen Formen ausgeführter Hofhallenbau, das Portal allerdings noch mit Elementen des eigenthümlich seldschukischen Styles, die inneren Hofräume aber, namentlich die grossartige Halle im Grunde desselben, durchaus mit den edelsten farbigen Ornamenten persischen Geschmackes (Fayenceplatten, gleichfalls in Blau, Weiss und Gold) bekleidet. —

Hindostan stand, schon seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts und bis zum Schlusse des vierzehnten, unter afghanischen Dynastieen, deren Residenz Delhi war, eine Stadt, welche

sich bereits in hinduischer Zeit des höchsten Glanzes erfreut hatte. Die Trümmerstadt von Alt-Delhi scheint noch zahlreiche Ueberbleibsel von den glänzenden Monumenten dieser Zeit, namentlich aus der Epoche des vierzehnten Jahrhunderts, zu besitzen. Sie haben, soviel wir bis jetzt davon wissen, ebenfalls das Gepräge des massenhaft Energischen, während als Bogenform der geschweifte Spitzbogen vorherrscht und mit den kräftigen Hauptformen sich ein zierliches Ornament verbindet. Ein starker thurmartiger Rundbau, oberwärts mit einer freien Pfeilergallerie,



Baudenkmal zu Alt-Delhi.

von andern Anlagen umgeben, muthmaasslich ein Grabmonument, scheint sich unter jenen Resten vornehmlich auszuzeichnen.[1] — Andre Denkmäler dieser Epoche scheinen unter den Ruinen von Kanoge und unter denen von Gour, am unteren Ganges, wo sich beiderseits Monumente von einer dem persischen Geschmacke der Zeit verwandten Erscheinung bemerklich machen, erhalten.

[1] Der riesige „Kutab-Minar", welcher sich aus den Trümmern von Alt-Delhi erhebt, ein schlanker konischer Thurmbau, gilt gegenwärtig als ein spätbuddhistisches Monument.

Vierte Periode der muhammedanischen Kunst.

Die vierte Periode der muhammedanischen Kunst umfasst die Erzeugnisse derselben seit der Zeit um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts.

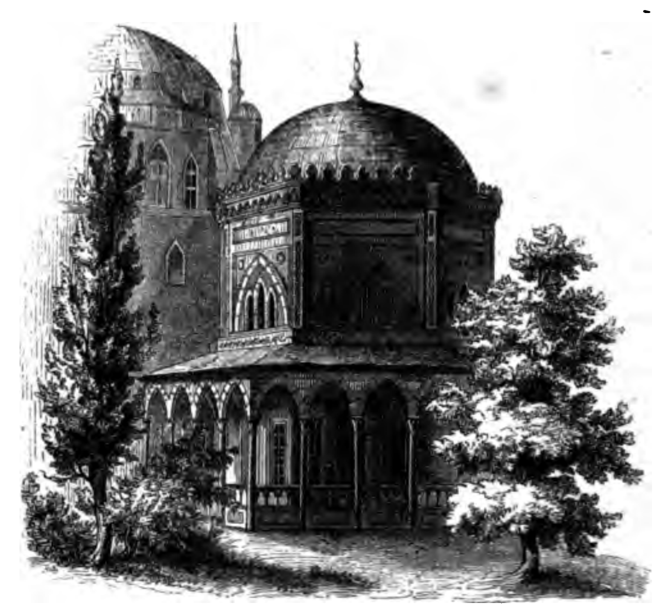
Die westlichen Lande nehmen nur noch im untergeordnetsten Maasse Theil; auch beschränkt sich ihre Thätigkeit, wie es scheint, lediglich auf Reproduction überkommener Formen. Dahin gehört das Wenige, was in Spanien, unter christlicher Herrschaft, als Nachahmung maurischer Anlagen und im zunächst noch fortdauernden Wohlgefallen an deren Erscheinung, ausgeführt wurde. Es sind besonders einige Arkadenhöfe zu Sevilla, wie der vor dem Audienzsaale des Alcazars und der des Pallastes Medina Coeli (des sogenannten Hauses des Pilatus), welche in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts erbaut wurden und der etwas schweren Wiederholung sevillanisch maurischer Elemente im Einzelnen schon moderne Formen beimischen. — Die Westlande von Afrika scheinen durch die Aufnahme der aus Spanien zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts flüchtenden Mauren mancherlei künstlerischen Anstoss empfangen zu haben, doch aber nicht zu namhaft eigenthümlichen Entwickelungen gelangt zu sein. Die bedeutenderen Städte dieser Gegend, Marokko vornehmlich, dann Fez, Tanger, Algier, Tunis, Tripoli, enthalten zahlreiche monumentale Bauwerke, denen es im Einzelnen nicht an glänzender Ausstattung mangelt. Die entschieden vorherrschende Anlage der Moscheen ist die der alten Hofdisposition und des Hallenbaues. In der Bogenbildung wechseln Hufeisenbogen und Spitzbogen mit geschweiften und gezackten Formen. Das künstlerische Element ist, soweit uns darüber eine Kunde vorliegt, im Allgemeinen kein sonderlich bedeutendes.

Das Wesentliche in der künstlerischen Thätigkeit dieser Schlussperiode gehört ausschliesslich den östlichen Landen des Muhammedanismus, den grossen Mächten, welche hier — in der Türkei, in Persien, in Hindostan — hervortreten, der Ausstattung der Residenzen ihrer Herrscher an. Das monumentale Wesen dieser Lande gewinnt einen charakteristisch gemeinsamen Grundzug, der in gleicher Art auf die Darlegung erhabener Herrschermajestät gerichtet ist und sich nur in der Einzeldurchbildung in den verschiedenen Landen verschieden gestaltet. Es

ist der durchaus vorherrschende Kuppelbau, der ebenso dem Inneren des baulichen Monumentes wie seiner äusseren architektonischen und landschaftlichen Erscheinung jenes Gepräge giebt. Es darf vorausgesetzt werden, dass verschiedene äussere Umstände zusammentrafen, den Sinn auf diese Haupt- und Grundform zu lenken und, wohl nicht ohne Wechselaustausch des gewonnenen Resultates, in ihr zu befestigen. Der schon üblichen und schon in gesteigert grossartigem Sinne behandelten Kuppelform der Mausoleen trat das machtvoll byzantinische Vorbild einerseits, trat andrerseits die unvergessene, ob zum Theil auch barock umgestaltete schwellende Rundform alt-hinduischer Denkmäler zur Seite. Nicht minder dürfte auch der Sinn der gleichzeitigen occidentalisch-modernen Architektur, welche bei ihren erhabensten Domen vor Allem auf den Gewinn der Kuppelform bedacht war, auf diese vorherrschende Gestaltung des muhammedanischen Monumentalbaues in seiner Schlussperiode von Einfluss gewesen sein.

Constantinopel war im J. 1453 von den Osmanen erobert worden; es wurde statt Brussa in Klein-Asien die Residenz der osmanischen Herrscher, deren Reich sich in rascher Folge über weitere und weitere Länderstrecken ausdehnte. Die griechischen Kirchen von Constantinopel wurden osmanische Moscheen; die Sophienkirche Justinian's wurde erste kaiserliche Moschee. Hatten sich schon in der vorigen Periode die monumentalen Unternehmungen der Osmanen den Grunddispositionen der byzantinischen Architektur in auffälliger Weise angenähert, so musste dies nunmehr, da man sich in den Hauptwerken der letzteren unmittelbar eingerichtet, zu einem noch ungleich entschiedneren Anschlusse führen. In der That wird die Anlage der türkischen Moschee jetzt in allen wesentlichen Theilen eine völlig byzantinische, ist es bei den grossartigen Monumenten, welche neu errichtet werden, vor Allem darauf abgesehen, das Muster der Sophienkirche zu erreichen oder wo möglich zu übertreffen. Doch folgt die Detailbildung, die Behandlung der Bögen, die der schmückenden Ausstattung zumeist derjenigen Weise, welche sich bereits in den Denkmälern von Brussa ausgeprägt hatte. Im Einzelnen auch wird die Weise der Dekoration, die in Persien heimisch war und dort eine fortschreitend glänzendere Pflege fand, herübergenommen. Zur höheren, selbständig eigenthümlichen Durchbildung, auf solcher Grundlage, gelangte die türkische Architektur indess nicht. Bemerkenswerth sind etwa die leichten, im räumlichen Sinne zumeist anmuthig wirkenden Arkadenhallen der Höfe, welche sich jetzt dem massigen Körper des Moscheegebäudes vorlegen, besonders aber die überaus leichten Minarets, welche auf dessen Ecken, im wirksamsten Gegensatz gegen seine lastende Masse, schlank emporschiessen.

Die Moschee des Ejub (1458, in der gleichnamigen Vorstadt), die M. Muhammed's II. (1469), die M. Bajazet's II. (1505), die M. Selim's I. (1526) sind als die ersten bedeutenderen Moscheen zu nennen, welche unter türkischer Herrschaft in Constantinopel erbaut wurden. Ihnen folgen die der Epoche des mächtigsten der osmanischen Herrscher, Soliman's II., welche zugleich die der gediegensten Entfaltung der türkischen Architektur ausmacht. Sinan, der Baumeister Soliman's, welcher für den letzteren zahllose Bauten ausführte, war der Künstler, der diese glänzenden Erfolge vorzugsweise bewirkte. Als seine Hauptwerke sind an Monumenten Constantinopel's zu nennen: die Prinzen-Moschee (Schehsadegan-Dschamissi), vom J. 1548, und die Moschee Soliman's, vom J. 1555, welche letztere in gediegen klarer Weise eine der Sophienkirche entsprechende Anordnung



Mausoleum Soliman's II. in Constantinopel.

mit jenen charakteristisch orientalischen Formen in der Gestaltung ihrer inneren Theile vereint. Das neben dieser Moschee befindliche Mausoleum Soliman's, ein achteckiger Kuppelbau, ist durch die Reinheit seiner Verhältnisse vorzugsweise ansprechend und von seltner Klarheit auch in den äusseren architektonischen Formen. Ein andres Hauptwerk des Sinan, nach den eben genannten Monumenten ausgeführt, ist die prachtvolle Moschee Selim's II. zu Adrianopel. — Für die letzten Jahrhunderte

sind unter den Moscheen von Constantinopel hervorzuheben: die M. Achmed's (1614), welche die Wirkung der eben genannten Bauten schon, zumal durch die sechs Minarets ihres Aeusseren, zu überbieten sucht; die M. der Sultanin Walide (1665), welche sich durch ihre prachtvolle Ausstattung, und die M. Osman's III. (1755), welche sich durch die, dem europäischen Rococo schon in etwas zugeneigte Eleganz ihrer Formen bemerklich macht. U. s. w.

Bei dem Kuppelbau der Monumente Persiens finden die besonderen Bedingnisse der byzantinischen Disposition, welche die osmanische Architektur (wenigstens in Europa) aufgenommen hatte, keine Anwendung; namentlich die Vielgliedrigkeit des byzantinischen Kuppelsystems bleibt hier unberücksichtigt. Die Anlage ist im Wesentlichen höchst einfach: ein zumeist viereckiger Raum, über dem sich die Hauptkuppel wölbt und, je nach Bedürfniss, niedrigere Nebenräume mit selbständigen Wölbungen. Ebenso einfach, doch charakteristisch bezeichnend, sind die Hauptformen des Aufbaues. Die Arkaden, wo diese erforderlich, bestehen fast durchgängig aus starken Pfeilern und geschweiften Spitzbögen. Diese Bogenform hat zugleich auf die äussere Bildung der Kuppel (auf die der Schutzkuppel) Einfluss, indem die letztere nunmehr eine bauchig schwellende, oben zur Spitze gegipfelte Gestalt annimmt. Das Portal gestaltet sich als hochragender, nach aussen geöffneter Nischenbau, rechtwinklig umfasst, in der Regel mit den Minarets auf den Seiten, welche leicht, doch in innigerer Verbindung mit dem Körper des Gebäudes, ausgeführt zu sein pflegen. Es ist eine feste Würde in einer derartig baulichen Anlage, der es, in den schwellenden und geschweiften Linien, doch nicht an dem Typus des Orientalischen fehlt. Völlig und in reizvollster Weise giesst sich dieser Typus dann in der schmückenden Zuthat über das Gebäude aus; alle Theile desselben, auch die Aussenkuppel nicht ausgenommen, werden mit farbigen Fayencen bekleidet, welche den lieblichsten Wechsel blumigen Ornamentes und der hineingeschlungenen Koranworte in klaren, sanft zueinander gestimmten Farben enthalten. Hier ist die architektonische Masse durchaus zum Träger dieser Ornamentik geworden; aber die ernste Ruhe ihrer Linien steht im wirksamen Gegensatze gegen den weichblühenden Schimmer, von dem sie solchergestalt überall umspielt ist.

Der künstlerische Styl zeigt sich im Anfange der Periode, unter der turkomannischen Dynastie, welche im funfzehnten Jahrhundert über Persien herrschte, schon völlig entwickelt. Der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts gehören die Reste einer Moschee zu Tabris (Tauris), ausserhalb der Stadt, vor dem

Thore von Teheran belegen, an. Ihre bauliche Disposition folgt einfach den eben angedeuteten Verhältnissen; die Dekoration erscheint in einer Vollendung, welche von den späteren Prachtmonumenten nicht wieder erreicht wird. Es ist in der Zeichnung und in der Farbenstimmung ihrer Ornamente die feinste Grazie, und jedes einzelne Farbenstück dieser vielverschlungenen Compositionen bildet, mit bewunderungswürdiger Technik, eine in den eigenthümlichen Umrissen zugeschnittene und gebrannte Platte.

Durch umfassendere Unternehmungen zeichnete sich sodann die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte Dynastie der Sofiden, vornehmlich die Regierung Schah Abbas des Grossen (1587—1629), aus. Diesem gehören die Prachtanlagen von Ispahan an: der hallenumgebene Platz



Ansicht der grossen Moschee zu Ispahan, vom grossen Meidan aus.

des grossen Meidan mit seinen glänzenden Thoren und glänzenderen Moscheen, namentlich der grossen Moschee oder Medschid-Schah, welche durch einen besondern Vorhof von dem Meidan getrennt und durch den perspectivischen Reiz mehrfacher Portalbauten (auch vor den zu ihr gehörigen kleinen Seitenmoscheen) und die hiedurch gesteigerten Effekte ihrer dekorativen Ausstattung von fast zaubrischer Wirkung ist. Ferner die von Schah Abbas für sich und seinen Hofhalt erbauten, in einem weitläuftigen Gartenlokal belegenen Palläste, welche, mehr an die altpersepolitanische Weise als an arabische Sitte erinnernd, durch ihre Vorhallen mit Reihen von Säulen eines luftig schlanken Verhältnisses und mit weitausladenden Schattendächern, sowie durch die verschiedenartigsten Gebilde einer üppig phantastischen Dekoration das Staunen der Besucher hervorrufen. Die ganze Fülle einer derartig gestalteten Pracht herrscht in dem eigentlich königlichen Wohnhause, dem „Tschehel Seitun". — Andre

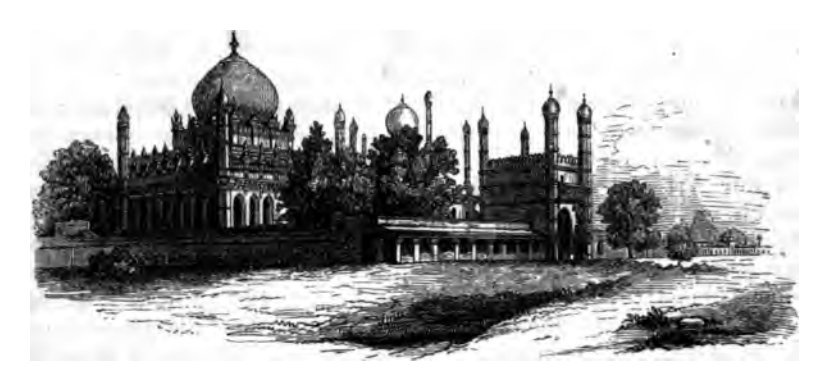
Bauten zu Ispahan gehören dem weiteren Verlaufe des siebzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts an. Unter den letzteren ein, um das J. 1730 gebauter, mit einer besondern Moschee verbundene Medresseh im Quartier der Palläste, dessen Ausstattung im Wesentlichen noch dasselbe reizvolle Formenspiel zeigt, aber die Linien des Ornamentes in einer schon etwas barocken Weise bildet.

In Teheran, — seit Ende des vorigen Jahrhunderts die königliche Residenz von Persien, — erscheint der Styl der Prachtanlagen von Ispahan thunlichst nachgebildet. Doch bezeugt das hier im Einzelnen ausschweifender hervortretende barocke Element die gesteigerte Entartung des künstlerischen Geschmackes.

In Hindostan ist es die im J. 1526 beginnende Dynastie der Grossmoguls, die sich in glanzvollen Monumenten entsprechender Richtung bethätigt und besonders in der Zeit von der Mitte des sechzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts höchst bedeutende Werke entstehen macht. Die hindostanische Moschee ist der persischen in dem Wesentlichen der Anordnung ähnlich; auch wiederholen sich dieselben Elemente architektonischer Composition an den grossartigen Mausoleen, in deren Errichtung die Personen jenes Herrschergeschlechtes und die ihm Nachstrebenden den höchsten Ruhm gesucht haben. Aber die bauliche Masse ist nicht so ausschliesslich wie in der persischen Kunst auf die ornamentale Bekleidung berechnet; sie selbst und ihre Gliederung macht sich in einer mehr markigen Weise geltend, und die Ornamentik, theils unmittelbar aus dem verschiedenfarbigen edeln Material des Baues selbst (z. B. weissem Marmor und rothem Granit) hervorgehend, theils musivisch bunte Füllungen aus werthvollstem Gestein bildend, fügt sich mehr den Einzeltheilen der Masse ein. Ein mehr malerisches Wechselverhältniss, eine wirksame Gruppirung des Einzelnen zum Ganzen, der Nebenbauten zu dem Hauptgebäude wird erstrebt; die mächtigen Thorbauten, die in erhabener Kühnheit aufsteigenden Minarets, die zackenbogigen Vorhallen tragen dazu bei, die feierliche Würde des Hauptbaues völlig zur Geltung kommen zu lassen. In dem lebhafteren Triebe nach Detaillirung, zum Theil auch in der Art der Behandlung der Detailformen giebt sich eine lokal hinduische Einwirkung zu erkennen; der landschaftliche Sinn, die Anlage namentlich der Mausoleen in wundervollen Gärten und die Berechnung ihrer Wirkung auf eine solche Umgebung erscheint entschieden als ein lokal-eigenthümliches Ergebniss.

Als ein, dem zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts angehöriger Bau ist zunächst das Mausoleum des Schir Schah bei Sasseram zu nennen, ein mächtig ernstes, selbst noch schweres, auch mit einer Kuppel von einfacher Bogenlinie bedecktes Monument. — Die erste eigentliche Glanzepoche ist die Regierung Schah Akbar's des Grossen (1556—1605). Durch ihn ist das Mausoleum seines Vaters Humayun bei Delhi und das eigne zu Sekundra unfern von Agra erbaut worden, das erste noch minder mächtig in den Dimensionen, das zweite von höchst bedeutender Anlage, doch fast mit einer zu grossen Fülle baulicher Einzelheiten und des feierlichen oberen Abschlusses durch eine Kuppel entbehrend. Die von Akbar zu Agra erbaute Dschumna-Moschee vereint dagegen schon alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles, die sich in der Mothy-Moschee (Perlen-M.) auf dem festen Schlosse von Agra, Akberabad, zur reizvollsten Anmuth entfalten. Das Schloss ist auch im Uebrigen durch eine Fülle phantastischer Prachtbauten ausgezeichnet, deren sich wieder andre unter den Resten eines zweiten Schlosses, zu Fattehpur, finden. — Die höchste Glanzepoche der indisch muhammedanischen Kunst bezeichnet die Regierung Schah Jehan's (1628—56). Er baute Neu-Delhi und schmückte sein dortiges Schloss, Jehanabad, mit den erdenklichst prachtvollen Werken, in denen eine Fülle von Edelsteinen verschwendet ward. Seine Thronhalle, welche den Namen des Dewankost führt, sein darin stehender „Pfauenthron", ein architektonisches Juwelierwerk, hatten das Mährchenhafte wirklich gemacht. Die Dschumna-Moschee zu Delhi ward noch glänzender durchgeführt als die von Agra. Alles aber überbot an Adel, Anmuth, Würde und Grazie das Mausoleum von Jehan's Gemahlin Nurjehan bei Agra, welches den Namen des Tadsche Mahal führt, ein Kuppelbau aus klarem weissem Marmor, dessen Inneres mit Edelstein-Mosaiken erfüllt ist.

Andre Bauten, Palläste, Moscheen, Mausoleen, zum Theil ebenfalls von höchst bedeutender Pracht, finden sich zu Allahabad, Iuanpore, Moneah, Ahmedabad u. s. w. Sehr eigenthümlichen Charakter tragen die von Bidjapur (Bejapur) im Dekan, der Residenzstadt eines bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühenden selbständigen Reiches. Die hier erhaltenen Monumente scheinen sich von jenen hindostanischen, mit deren Compositionsweise sie sonst übereinstimmen, durch noch mehr Phantasiefülle, noch markigere Gliederung zu unterscheiden und hiemit eine noch lebendigere Aneignung hinduischen Kunstsinnes, doch allerdings in dessen glücklichster Bethätigung, anzukündigen. — In ähnlicher Weise tritt die muhammedanische Kunstform dann unmittelbar der späthinduischen zur Seite, in den Trümmern einer prachtvollen Pallastanlage zu Madura im Süden des Dekan, wo zugleich jene mächtig barocken Bauten



Mausoleum des Ibrahim Schah zu Bidjapur.

hinduischer Spätzeit (S. 324, — Beides vielleicht ein und derselben Epoche angehörig) sich vorfinden. — Das letzte grossartige Werk indisch muhammedanischer Architektur ist das Mausoleum Hyder Ali's zu Seringapatam, aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, eine Anlage, in welcher die Elemente des Styles von Bidjapur wiederum ins willkürlich Barocke umgebildet erscheinen.

Mit der Regierung der persischen Sofiden war die religiöse Sekte der Schiiten zur Herrschaft gekommen, welche die Vorschriften der Suna (der Bücher der Ueberlieferung, die den geoffenbarten Büchern des Koran gefolgt waren,) und mit ihnen das unbedingte Bilderverbot nicht anerkannte. In Folge dieses Verhältnisses ergab sich eine namhafte Thätigkeit in den Fächern der figürlich bildenden Kunst. Ebenso auch bei den Muhammedanern Ostindiens. Das Band wurde freilich zu spät gelöst, als dass noch eine wahrhafte Entwickelung des bis dahin verpönten künstlerischen Triebes, in seinem naturnothwendigen Stufengange, hätte erfolgen können; das Gesammtwesen der muhammedanischen Kunst stand schon auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, und für das Einzelfach war das Verlorne nicht mehr nachzuholen. Es war der bildenden Kunst dieser Lande somit von vornherein versagt, zu einem Standpunkte selbständig freierer Entfaltung zu gelangen; doch ist schon ihr Dasein, ist der Inhalt der Gegenstände, welche sie behandelt, nicht ohne Interesse. Ihr nächstes Vorbild scheint die späthinduische Kunst, d. h. die in den Darstellungen des Lebens doch mehrfach be-

achtenswerthe Malerei der Hindu's (S. 324, f.) gewesen zu sein. Sie hat eine ähnlich conventionelle Behandlung bei naiver Beobachtung der Situationen des Lebens, aber ohne tiefere Durchbildung, ohne individualisirende Befreiung der Gestalt. Solcher Art ist eine Anzahl grosser und figurenreicher Gemälde, feierliche Audienzen, kriegerische Scenen, Jagden, Gastgelage vorstellend, die sich im Tschehel Seitun zu Ispahan vorfinden; solcher Art andre in den Residenzpallästen von Tabris und Sultanieh. Ebenso sind die Bilder kleinen Maassstabes, für den Schmuck von Büchern und Geräthen, beschaffen. Indische Miniaturen stellen ähnliche repräsentirende Momente des Herrscherlebens der Grossmoguls, der Dynastie von Bidjapur u. s. w. dar.

Eigenthümlich bemerkenswerth ist es, dass die jüngste persische Kunst auch einige Versuche zeigt, die uralte Sitte der Felsreliefdarstellung zu erneuen. In der Gegend von **Teheran** finden sich Reliefs der Art, in denen Momente aus dem Leben des Feth-Ali-Schah (reg. 1796 — 1834) enthalten sein sollen. Eins derselben stellt einen Fürsten auf der Löwenjagd dar und



Felsrelief bei Teheran

entspricht ungefähr derselben hinduischen Darstellungsweise in bildlich naiver Auffassung, zumal in den Thieren; ein andres, eine fürstliche Repräsentationsscene, ist von mehr barbarisirter Behandlung.

Die russische Kunst.

Es stellt sich endlich der Schlussperiode der muhammedanischen Kunst die russische,[1] d. h. die in dieser Zeit hervortretende eigenthümliche Gestaltung derselben, als das Ergebniss eines in seinen Grundzügen verwandten Strebens zur Seite. Vorzugsweise kommt auch hier die Architektur in Betracht, während die, allerdings durchgängig geübte bildende Kunst (soweit überhaupt das nationell religiöse Element maassgebend bleibt) wiederum einer selbständigen Entfaltung ermangelt.

Die russische Kunstthätigkeit beginnt mit der Annahme der christlichen Religion, gegen Ende des zehnten Jahrhunderts. Sie hatte mannigfache Kirchenbauten, zunächst im Süden des Landes, zur Folge. Kiew und Nowgorod zeichneten sich besonders durch solche aus. Doch schloss man sich durchaus dem künstlerischen Vorbilde des Reiches (des byzantinischen), von welchem man die Religionsform empfangen hatte, an. Das byzantinische Vorbild wurde völlig nachgeahmt, zuerst durch Hülfe fremder Werkmeister, welche man aus den byzantinischen Landen bezog, dann durch einheimische Arbeiter, welche sich in der Schule der letzteren gebildet hatten. Dies Verhältniss dauerte bis in das dreizehnte Jahrhundert, wo die russischen Lande unter die Botmässigkeit der Mongolen fielen. Sie blieben zwei und ein halbes Jahrhundert hindurch unter der fremden Oberherrschaft. Eine Weiterbildung der überkommenen Kunstformen, zumal in einer nationell eigenthümlichen Richtung, konnte bei derartigen Zuständen nicht eintreten; eine Hinneigung zu dem herrschenden Orientalismus war das natürliche Ergebniss der Abhängigkeit.

Einige Decennien vor dem Schlusse des funfzehnten Jahrhunderts wurde das fremde Joch abgeworfen. Sofort suchte die Nation oder suchten ihre Fürsten der gewonnenen Selbständigkeit durch glanzvolle monumentale Unternehmungen einen Ausdruck zu verleihen. Die alten Traditionen, die neue Zeitrichtung, der Sinn und Geist der herrschenden Mächte gaben die Elemente, aus welchen diese Denkmäler erwuchsen. Die Grundlage des kirchlichen Gebäudes blieb die byzantinische, mit einer Behandlung des inneren Raumes, welche eine beschlossene, mysteriöse Wirkung erstrebte. Die überall beobachtete Scheidung des Altarraumes von den übrigen Räumen des Inneren durch eine bis zur Decke emporgeführte Schranke, welche von ihrer Ausstattung mit Heiligenbildern den Namen der Bilderwand, Iconostasis, empfing, kommt hiebei besonders in Betracht. Das Aeussere stieg im stolzen Siegerbewusstsein empor, in Kuppeln über den

[1] A. Maury, coup d'oeil sur l'architecture rel. en Russie, in d. Revue archéologique, II, p. 773.

verschiedenen Theilen des Gebäudes; der Tambour der Kuppel nahm mehr oder weniger eine thurmartige Gestalt, die Kuppel selbst zumeist eine geschweifte, birnenartige Form an. Man ordnete gern fünf, aber durch künstliche Grundrisscombinationen auch mehr, bis zu fünfundzwanzig solcher Kuppelthürme über einem Gebäude an. Die Form ist entschieden orientalisch, oft ein Mitteldinig zwischen der Kuppel über dem Körper des muhammedanischen Gebäudes und den Minarets auf seinen Seiten; die Behandlung ist willkürlich phantastisch, für das Einzelne in den verschiedenartigst spielenden Formen; nicht selten auch klingen die Elemente der occidentalisch europäischen Kunst hinein. Die



Die Kirche Wasili Blagennoi zu Moskau.

Ausführung gehört zunächst, gegen Ende des funfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, italienischen Architekten an, welche die Fürsten zu diesem Behuf in das Land riefen: sie erfanden nach dem Willen der Herrscher, nach dem Bedürfniss des Volkes, nach den vorgeschriebenen Elementen diesen fast capriciösen Architekturstyl, aber sie schufen damit so Entsprechendes für die vorliegenden Zwecke, dass die Erfindung Jahrhunderte hindurch volksthümlich blieb. Zugleich

führten sie allerdings auch Werke aus, Palläste u. dergl., bei denen minder strenge Bedingnisse vorgeschrieben waren und bei denen sie somit die üblichen Kunstformen ihrer Heimat in etwas umfassenderer Weise zur Geltung bringen konnten.

Die damalige Residenz der Czaren, Moskau, ist der Ort, welcher diesem für Russland erfundenen Baustyle sein Dasein gab und die bedeutendsten Werke desselben entstehen sah. Ausser den Pallästen des Kreml sind hier als frühere Hauptbeispiele die Kirche der Himmelfahrt (1479) und die der Verkündigung (1507) hervorzuheben. Die Blüthe des Styles, freilich zur phantastisch barbarischen Pracht entwickelt, gehört der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an. Sie zeigt sich vor Allem in der Kirche Wasili-Blagennoi (1554); die Kuppeln und Thürme, welche sich über dem unansehnlichen, obschon aus zwei Geschossen und einer Menge Kapellen bestehenden Körper des Gebäudes mächtig emporgipfeln, sind, in ihren abenteuerlichen Verzierungen, in ihrer bunten Ausstattung sämmtlich voneinander verschieden, einem seltsam geformten Knäuel glitzernder Riesenpilze vergleichbar. — Andre Bauten des Styles, unter denen besonders der kolossale Glockenthurm Iwan Weliki (1601) von Bedeutung ist, folgten im siebzehnten Jahrhundert, bis zur Epoche Peters d. Gr., welcher das russische Wesen der Cultur des Occidents mehr anzunähern bemüht war.

In der bildenden Kunst der Russen herrschte von früh an, für die Zwecke heiliger Darstellung, eine eifrige Thätigkeit, aber so durchaus alles selbständig künstlerischen Sinnes ermangelnd, dass sich darin nicht minder die Stufe ausspricht, welcher das Ganze angehört. Wie beim Beginn der architektonischen Thätigkeit, so folgte man auch hier dem Gesetze der byzantinischen Kunst, vermied daher, wie die letztere, alle selbständig plastische Darstellung, wandte sich fast ausschliesslich nur der Malerei zu. Man behandelte die Form in derselben völlig erstarrten Weise, welche sich in der jüngeren byzantinischen Malerei ausgeprägt hatte, und man hielt daran mit zähester Hartnäckigkeit fest. Verschiedene Herrschergebote haben die Befolgung des feststehenden Typus der heiligen Bilder zur streng gesetzlichen Regel gemacht; sie hätten den durchgreifenden Erfolg nimmer haben können, wären sie nicht einfach der Ausdruck eines volksthümlichen Bedürfnisses gewesen, welches im Bilde nur den herkömmlichen und dadurch heiligen Typus der Verehrung, keineswegs aber die Bekundung eines irgendwie individuell entfalteten

Lebens sehen will. Trotz jener eifrigen Pflege hat daher die nationell bildende Kunst der Russen in keiner Weise eine selbständige Entwickelung zur Folge gehabt; sie blieb nur das Mittel zur Befriedigung eines ausgesprochenen Bilderdienstes, und sie charakterisirt sich als solches u. A. auch durch die sehr beliebte unförmliche Bekleidung der verehrten Bilder mit schmückenden metallischen und andern Prachtstoffen. Sie hat bis heute unter dem Volke in solcher Richtung verharrt, unberührt von den Einwirkungen occidentalischer Kunst, welcher seit dem Eintritte der occidentalischen Cultur die wirklich künstlerischen Kräfte des Landes allerdings gefolgt sind.







